القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية

Aesthetic Values of Geometrical Shapes in the Quranic Manuscripts

أ.م.د. شوقي مصطفى علي الموسوي
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

Asst. Prof. Dr.Shawqi Mustafa Al-Moosawi
Department of Forming- Arts/ Painting
College of Fine Arts
University of Babylon

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية) بحدود موضوعة المخطوط القرآني وما يحويه من جماليات في الزخرفة الإسلامية تعتمد عناصر التكوين الزخرفي؛ حيث نجد أن الفنان المسلم قد أعطى أهمية للتجريد في إنتاج المشاهد البصرية والتي صيرها مساحات هندسية ونباتية ذات نظام زخرفي متناسق ومفعم بالجمال وبالتالي أصبح فن المخطوط في حدود فن زخرفته مهتماً باقتراح قيم جمالية تعتمد أنظمة التشكيل الزخرفي. حيث تضمن البحث على أربعة فصول احتوى الأول على الإطار المنهجي للدراسة الحالية ممثلاً بمشكلة البحث والحاجة إليه وتناولت المشكلة التعرّف على الخطاب الجمالي في المخطوط القرآني والذي تناول بنية الزخرفة بشكل عام والهندسية بشكل خاص في المخطوطات الإسلامية في العراق؛.. كما احتوى على هدف البحث المهتم بالتعرّف على القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية في العراق من خلال الكشف عن آليات التجريد في فن زخرفة المخطوط... بينما في حدود البحث، اقتصر على تحليل نماذج من زخارف هندسية لمخطوطات قرآنية غير منشورة من المدة (١١١٠هـ - ١٢٦٩هـ) وباعتماد منهج تحليل المحتوى ضمن رؤية جمالية، ببعديها النظري والإجرائي....أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري، الذي احتوى على المبحث الأول: جماليات الشكل الزخرفي في الفكر والفلسفة، الذي أعطى تصورات عن ماهية الجمال في الفكر والفلسفة والفن من حضارة إلى أخرى، فضلاً عن احتوائه

على المبحث الثاني: أنظمة الشكل الزخرفي وأسس التصميم، الذي يؤسس أرضية معرفية بحدود تمظهرات الخطاب الزخرفي في الفنون الإسلامية أسلوباً وأداءً ودلالة. فضلاً عن المبحث الثالث: الطابع الهندسي في زخرفة المخطوط. بينما احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث والمتضمن مجتمع البحث وعينته ومنهجيته فضلاً عن تحليل نماذج عينة البحث والبالغة (٥) مخطوطات قرآنية من العصر الإسلامي. أما الفصل الرابع والأخير فقد تضمن عرض نتائج البحث والتي من أهمها: اقترح المزخرف المسلم مبدأ الانتشارية لعناصره الزخرفية ذات العناصر النباتية والهندسية بفعل عمليات التبسيط والاختزال والتركيب والذي أجراها المزخرف على مفرداته، فأكسب تكويناته الزخرفية قيماً جمالية مثالية، تقترب من صور الجوهر، فضلاً عن بعض الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.إذ اقترح الباحث إجراء الدراسة التالية: (الرمز وتمثلاته في المخطوطات القرآنية).

... Abstract ...

A paper submitted
to the Scientific Promotion Committee
in Babylon University in partial fulfillment
of the Requirements for Professorship Rank

The present study tackles Aesthetic Values of Geometrical Shapes in the Quranic Manuscripts in the orbit of the Quranic manuscripts purporting the beauties of the Islamic decoration considered as the constituents of the decoration construction. In time, the Islamic artworks give much shrifts to abstractism in having visual scenes for certain vicinities, geographical and vegetable, taking a decorative harmonized system steeped in raving beauty. So the art of manuscript surges into being under the umbrella of its decoration and attaches importance to presuming decorative values reckoning on the systems of ornamental construction. The current paper consists of four chapters; the first takes hold of the problem and the need of it, the aesthetic discourse in the Quranic manuscripts surveying the construction of decoration in general and the geometry in the Islamic manuscripts in Iraq , in particular ; the aim of the study defining the aesthetic values for the geometrical shapes in the Quranic manuscripts in Iraq in light of abstractism in the art of manuscript decorating and explication of samples for geometrical decorations of unpunished Quranic manuscripts as of 1110 Hegira to 1226 Hegira counting upon the method of the content explicating in the orbit of aesthetic view theoretically and procedurally. The second chapter manipulates the theoretical side and bifurcated intro three sections; the first deals with the beauties of decorative shapes in intellectuality and philosophy giving visions to the importance of aestheticism in

intellectuality, arts and philosophy from civilization to civilization; the second section covers the systems of the decorative shape and the essentials of construction paving the way to knowledge in the orbit of the decorative discourse in the Islamic arts technically, performatively and referentially ; the third section grasps the geometrical trend in the decoration of the manuscript.

Third chapter purports the procedures, samples, strategy and the analysis of the samples that are five Quranic manuscripts from the Abbasid age . The fourth chapter reviews the results; the Muslim decorator suggests the principle of diffusion to the decorative constituents, vegetable and geometrical, due to the processes of simplification and construction the decorator uses in his products, that is why his decorative artworks gain model aesthetic values coming equal to the images of the originality . Furthermore, there are inference, recommendations and suggestions; the researcher recommends to put in force a further study ; the Symbol and its Patterns in the Quranic Manuscripts.

الفصل الأول

... الإطار المنهجي ...

مشكلة البحث:

ثمة طروحات مثالية في الفكر والفن المعاصر، قد تباينت في تحديد مفهوم معنى الجمال والقيمة الجمالية، بحدود الثقافات المتعددة بتعدد الحضارات؛ حيث تقاربت مع بعض المفاهيم الفلسفية المتعلقة بمقولات الرائع والخير والحق والجميل.. هذه المفاهيم نجدها ذات ظاهرة شمولية تكمن طروحاتها في الفن والأدب والفكر الإنساني والفلسفي والجمالي؛ بمعنى أن ظاهرة الجمال في جميع دلالاتها تمتد إلى معظم ميادين الحياة تحمل بين طياتها نتاجات الفن والفكر والفلسفة والأدب. ويمكن عدّها نزعة إنسانية متنامية تحمل طابعاً جدلياً بين ثنائيات الوجود؛ على اعتبار أن القيم الجمالية تمتد فكرياً في المفهوم من خلال نسق حركتها عبر التاريخ.

لذلك نلاحظ أن جمالية التكوين في الفنون الشرقية القديمة بشكل عام وفي الفنون الإسلامية على وجه الخصوص، قد انطوت بين طياتها عدة أسئلة وآراء في الجمال، فهي فعل شمولي متباين ومتصارع جدلياً،عبر مراحل التاريخ. ولذلك نجد أن هذه القيم بحدود مفهوم الجمال، قد شهدت تحولات ليس على صعيد الفن فقط، بل على صعيد كل الثقافات الأدبية المجاورة للإبداع، حيث بدأت ملامح تطبيق

مقولات الجمال والجمالية تبدو واضحةً في الفن لأجل إكساب الفنون الإسلامية بشكل عام وفن زخرفة المخطوط بشكل خاص قيماً جمالية تحدد هويته، الممتلئة بسمات التجريد التي تتجاوز الأطر التقليدية من خلال التنوع في طريقة الأداء والتقنية.

وعلى هذا الأساس اهتمت الفنون الإسلامية ببلورة ملامح الزخرفة العربية ذات النزعة المثالية التي شكلت أبعاداً جمالية مميزة في نتاجاتهم الزخرفية والمعمارية؛ بوصف أن الفكر الإسلامي قد لعب دوراً مهماً في تحديد الأطر الفنية والجمالية في الفنون الزخرفية وبما يحويه من صور فكرية وفلسفية مثالية فشهدت إنتاج وحدات زخرفية ذات أساليب وطرق أدائية متنوعة في فن المخطوطات الإسلامية – القرآنية على وجه الخصوص – والمرتبطة بالعقيدة الروحية ابتداءً من العصر الأموي ومروراً بالعباسي والتي كانت محتفلة بالدلالات الجمالية المعتمدة عمليات الترميز والتجريد والتسطيح والتركيب والتذهيب والتكفيت وبما يتناسب وجوهر الإسلام.

وبناءً على ما تقدم يرى الباحث ضرورة تسليط الضوء على موضوعة القيمة الجمالية في الفكر والفن الإسلامي وفي فن زخرفة المخطوط القرآني على وجه الخصوص لما لها من أهمية واتساع في المفهوم والتطبيق ضمن إطار فكري وفلسفي إسلامي ولما فيها من تكوينات هندسية مجردة تحاكي الجوهر على حساب المرئي، والتي تؤكد اعتماد الفنان المزخرف على تطبيقات الجمال. هذه الإشكالية هي ما تصدى إليها البحث الحالي.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تستمد الدراسة الحالية أهميتها من أهمية الحاجة إلى التعرّف على القيم الجمالية للتكوينات الهندسية في المخطوطات الإسلامية.. وان التصدي لهذه المشكلة يُلبي الحاجات التالية:

١. قد يفتح آفاق رحبة أخرى في دراسة جماليات التراث والمعاصرة في الفنون الإسلامي.

٢. حاجة الفنانين وطلبة الفن والمهتمين بالجمال إلى التعرّف على الأبعاد الجمالية للتكوينات الزخرفية الهندسية في الفن الإسلامي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: ((التعرّف على القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية)).

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على الكشف عن القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية التي استلهمت طروحات الفكر المثالي الهندسي من خلال تحليل بعض المخطوطات الزخرفية غير المنشورة والمحفوظة في بعض خزائن المخطوطات في المكتبات* العراقية المهتمة بالوثائق والمخطوطات وفي المدة المحصورة بين (١١١٠هـ-١٢٦٩هـ) وبحدود (٥) مخطوطات قرآنية والمتواجدة في العراق.

تحديد المصطلحات وتعريفها:

جاء في عنوان الدراسة الحالية عدد من المصطلحات وجب على الباحث تعريفها لاهميتها أولاً وثانياً للاختلاف بين الباحثين في مفاهيمها وقد شملت المصطلحات الآتية: (القيمة الجمالية – المخطوط).

١) القيم الجمالية: تضمن هذا المصطلح مفهومي القيمة والجمالية لذا توجب على الباحث تحديدهما للخروج بمصطلح إجرائي عن القيم الجمالية وكالآتي:

أ) القيم:

- يرى ابن منظور في لسان العرب: أن مفردها قيمة وهي: ثمن الشيء بالتقويم نقول: تقاوموا فيما بينهم(١).
- يعرفها آلبرت بأنها:"عناصر تحدد المرغوب فيه وغير المرغوب فيه من الوسائل والغايات والأفعال ويمكن أن تكون صريحة أو ضمنية" (٢).
- والقيمة في المعجم الفلسفي: "تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وعنايته لاعتبارات اقتصادية أو سايكلوجية أو اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية"(٣).
- والقيمة تأتي بمثابة: المفاهيم الجماعية نسبياً والتي تحدد مرغوبية الأشياء(٤).

تبنى الباحث تعريف (صليبا) في المعجم الفلسفي لمصطلح القيمة كونه يطلق على كل ماهو جدير بالاهتمام وكونه يتفق مع هدف البحث الحالي.

ب) الجمال والجمالية:

- ويعرف الجمال في المعجم العربي الأساسي على أنه: صفة تلفظ في الأشياء، وتبعث في النفوس سروراً وإحساساً بالانتظام والتناغم، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم (الجمال والحق والخير)(٥).
- عرف أفلاطون الجمال بأنه: المثال الذي تطلبه النفس حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المُثل وهو الوحدة المتعالية عن الحس وهو العالم المعقول(٦).
- ونجد الجمال عند (أرسطو) هو التناسب والائتلاف والنظام والكمال في كل الموجودات، في الأشكال والحركات والأنغام وغيرها(٧).
- عرفه الفارابي بأنهُ: المعرفة التي تسر وتسعد الإنسان في الحدود التي تنمو فيها ثقته وتتجلى عندما يتعلق فهمه فيكتشف الجمال والكمال في نفسه(٨).
- فيما ورد معنى الجمالية في قاموس Oxford إنها: نظرية في التذوق، أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن(٩).
- عرف علوش الجمالية بأنها: نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية، وتختزل عناصر العمل في جماليته(١٠).
- عرفت الجمالية في المعجم العربي الميسر: بأنها تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً(١١).
- وبعد اطلاع الباحث على التعاريف السابقة للجمالية والاستفادة منها،

تبنى الباحث تعريف علوش لتأكيده على أنها نزعة مثالية تخلق أشياء جديدة وممتعة تتبنى جماليات التحديث.

القيمة الجمالية: بعد استعراض الباحث للآراء حول مفهوم القيمة ومفهوم الجمالية التجأ إلى تعريف القمة الجمالية إجرائياً يتناسب مع هدف البحث الحالي:

(مجموع العناصر الزخرفية والوسائل الأدائية والغايات الجمالية ذات النزعة المثالية الجديرة بالاهتمام والتي تحدد مرغوبية الأشياء التي تبعث السرور في النفس لحظة التلقي لمشاهد الزخرفة الهندسية في المخطوطات القرآنية).

٢) الأشكال الهندسية: عرفها الباحث إجرائياً بأنها: (نظام فني شامل لنسق من العلاقات الهندسية ذات النزعة المثالية، تربط العناصر التكوينية للمشهد الزخرفي في فن المخطوطات القرآنية بأسس تصميمها محققة بذلك الوحدة والتكامل من خلال استعانة الفنان المسلم بالأسلوب الزخرفي والتقني وفق منظور جمالي).

٣) المخطوط: نجد المخطوط هو: المكتوب بالخط. وجمعه مخطوطات، والمخطوطة: النسخة المكتوبة باليد، عرف النقشبندي المخطوط بأنه: كل ما يُكتب بالمداد على الورق سواء أكان الورق مصنوعاً من قراطيس البردي أم من الكاغد أم من الأكتاف وسواء كان المخطوط على شكل لفائف أم مجموعة من كراريس(١٢).

يُعرف المخطوط بأنه: هو كتاب مكتوب بخط اليد بنسخة واحدة أو بنسخ قليلة ابتداءاً من بداية التأليف في القرن الأول الهجري(١٣).

الفصل الثاني

... الإطار النظري ...

المبحث الأول

جماليات الشكل الزخرفي في الفكر والفلسفة

اختلف المهتمون بالجمال في الاتفاق على مفهوم موحد للجمال، فمنهم من وجدوه في الفن – الزخرفة على وجه الخصوص – وآخرون في الطبيعة، ومنهم من وجدوه في مناطق المثل العليا "وهذه التباينات والمقاربات في موضوعة الجمال، إنما ترجع إلى عدم امتلاكهم معيار موحد لقياس الجمال.. فضلاً عن اختلاف الملكات العقلية والذهنية لدى الأفراد.. ولهذا يصبح الجمال هُنا نسبياً"(١٤).

لهذا نجد أن الفلاسفة أول من تناول المفاهيم الجمالية، المتلعقة بالوجود والفكر والإبداع الإنساني.. فهذا الفيلسوف (سقراط ٤٦٩ – ٣٩٩ ق. م). حيث انطلق الجمال من مفهوم الغائية لديه، وفق ما تحققه للإنسان من نفع ما أو خير معين، فالجودة في الفن تتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه وعلى العكس من ذلك فالقبيح والرديء هو الشيء المصنوع بشكل لا يحقق السبب الذي صنع من أجله(١٥). فالغاية هُنا ماهي إلا قانون للجمال في الفنون الزخرفية والمعمارية وفي الحياة، وفق ما

يستشعره المتلقي من نفع أو خير، لحظة الاشتباك مع التكوين الزخرفي، وبالاعتماد على مسألة الجودة والتناسب عند اقتراح الفنان لمشاهده التكوينية لتحقيق الخير.

في حين يرى (أفلاطون) (٤٣٠ - ٣٤٧ ق. م) الجمال بمثابة الجوهر غير ذي اللون ولا الشكل الذي لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلاّ لعين النفس، وهو موضوع العلم الحقيقي، ويشغل المكان الذي يسمو على السماء"(١٦)... بمعنى أن أفلاطون قد ربط الجمال والجمالية في الفن بالحق والخير، متفقاً مع أستاذه (سقراط) بهذه الغائية ولكنه اختلف عنه عندما رفض اعتبار الفن مجرد محاكاة مباشرة للمرئي(١٧)؛ إذ يقول في هذا المعنى: "إنه الذي أقصده بجمال الأشكال، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً ...."(١٨).

بينما يؤكد أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) على أن الجمالية تعنى بالتنسيق والترتيب والتناسب، بمعنى أنه يؤكد على عامل التناسق في الفن، وأن رؤيته للفن إبداعاً لا اكتشافاً هي التي جعلته يركز على أهمية التناظر والوحدة في منظوره الجمالي... أي إننا نجد الجمالية في الفنون الإسلامية من وجهة نظر أرسطو، لا تخرج عن نطاق الإنسان،لأنه أنموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس، كما إن المثال ذاته موجود في الإنسان فالجمال هنا قد تواجد في جوهر المرئي وليس في صورته الايقونية، فالشكل لا يقوم وحده في عالم عقلي، إنه الشيء في ذاته.

فالجمال في الأشكال الزخرفية يرجع إلى حد ما إلى الصور المثالية فيها فإذا ما أراد

الفنان بلوغ مناطق الكمال في نتاجه، عليه ألاّ يحاكي الطبيعة المرئية، بل يستمد من عالم المعقولات صوره الكاملة المعقولة التي تتشكل بها الطبيعة، وهذه الصور التي نجدها بمثابة قوانين الزخرفة، كامنة في بواطن المرئيات التي يستعير منها أشكاله.

وعندما نتحدث عن الجمالية المهتمة بالزخرفة والأشكال المجردة ذات الطابع الهندسي لا ننسى التطرّق إلى فلسفة الجمال في الفكر الإسلامي. حيث وردت كلمة الجمال وبصيغ مختلفة في الذكر الحكيم لأكثر من مرة، منها:

ففي قوله تعالى من سورة الأحزاب/ الآية ٢٨ والتي وردت بصيغة جميلاً: ﴿فَاصْبِرْ صَبْراً جَمِيلاً﴾ الصبر الجميل الخالي من الشكوى. وفي قوله تعالى من سورة المزمل/ الآية ١٠ ﴿وَاصْبِرْ عَلى ما يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْراً جَمِيلاً﴾. وأيضاً نجد أن الرسول الأعظم نبينا محمد بن عبد الله ﷺ قد تناول الجمال في عدة أحاديث شريفة منها:

- الجمال صواب القول بالحق والكمال وحُسن الفعال بالصدق(١٩).
- عليك بحسن الصوت فإنه زينة القرآن(٢٠).

ومروراً بالجمال من وجهة نظر المتكلمين –الإمامية على وجه الخصوص– الذين نجدهم يؤكدون على أنه المطلق المتموضع في الخالق سبحانه وتعالى. فنجد الإمامية على لسان الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام يربطونه بعلم التوحيد الإلهي بمعرفة النفس فيصبح الجمال بمثابة جمال النفس لا الجسم لأن النفس عنده عليه السلام هي القبس الذي يمكن للمؤمن أن يستغله ويستثمره أفضل استثمار في الوصول إلى حقيقة توحيد العبادة فقال في كتابه نهج البلاغة: "..... فطر الخلائق بقدرته، ونشر الرياح برحمته، ووتد بالصخور ميدان أرضه، ثم أنشأ سبحانه فتق الأجواء،

وشق الأرجاء، وسكائك الهواء، فأجرى فيها ماءً متلاطماً تياره.."، من هنا وجد المفكرون والمهتمين بالعلم الإلهي أن معالم التوحيد الإجمالية ومفرداته في حدود الجمال ترعرت ونمت على يدي الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام الذي أرسى أصوله حول صفات الله الواحد الأحد(٢١).

بينما أكد الإمام علي زين العابدين بن الإمام الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب عليهم السلام في كتابه الصحيفة السجادية على أهمية الجمال الإلهي المطلق الذي هو الأول بلا أول كان قبله والآخر بلا آخر يكون بعده..... وأكد أيضاً بقوله: ((الحمد لله الذي تجلى للقلوب بالعظمة واحتجب عن الأبصار بالعزّة واقتدر على الأشياء بالقدرة، فلا الأبصار تثبت لرؤيته، ولا الأوهام تبلغ كنه عظمته...))(٢٢).

ووصولاً إلى الفكر الفلسفي الإسلامي نلاحظ أن الجمالية مثلاً لدى الفارابي (٢٦٠-٣٣٩هـ) (٨٧٣-٩٥١م) ذات طابع صوفي، عندما شدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من أجل الوصول إلى الصور الكلية في الفن والفكر، فالمعرفة الحسية مثلاً في فن الزخرفة، ما هي إلا عملية انتقال للعقل من القوة إلى الفعل، على الرغم من أن الانتقال لا يتم بفعل الإنسان نفسه، بل مرهون بفعل العقل الفعال، والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني(٢٣)، بمعنى أنهُ يرتقي بالجزئي (المعلن) إلى الكلي (المخفي)، ويتمرحل بتكويناته الهندسية من العالم المادي إلى العالم الروحي.

بينما نجد أن تذوق الجمال عند أبي حيان التوحيدي (٣١١-٤١٤هـ) يخضع لعاملين أساسيين، الأول هو اعتدال مزاج المتذوق، والعامل الثاني تناسب أجزاء التكوين الزخرفي المقترح ذهنياً.. في حين يتخذ (الغزالي) (٤٥٠-٥٠٥هـ) (١٠٥٩-

١١١١م) من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني كأساس لإدراك الجمال، فالقلب عنده أشد إدراكاً لهذا الجمال في الفن من الحواس، فهو يأخذ بنظر المتصوفة(٢٤).

ووصولاً إلى الفكر الفلسفي الحديث نجد تأكيد الفيلسوف (كانت) (١٧٢٤ – ١٨٠٤م) على الجمال الحسي بوصفه كمالاً، إلاّ أنه أضاف إليه مبدأ الغائية؛ إذ يصبح العمل الفني الزخرفي، ليس نظيراً لما هو موجود في الطبيعة، وإنما جعل له ميدانه المستقل يتمتع بجماله الخاص، كما إن الحكم على جمال الشيء المرسوم أو المزخرف، يفترض الانسجام والتوافق والغائية، فمبدأ الغائية هنا في الفن ذاتي، يجري عمله بداخلنا لحظة إدراكنا للشيء الجميل، فيعني "أن هذا التكوين الزخرفي الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم، وهي عملية يتتج عنها الشعور باللذة أو الرضاء" فقد عد الجمال والحركة الناتجة فيه من خلال تباين العناصر البنائية أو الطاقة التعبيرية للمشهد ككل، شكلاً من أشكال الإدراك الحسي..؛ بمعنى أن الجمال في الفنون الزخرفية ما هو إلا رمز لما فوق الحس من الحقائق، التي يتعين بها الخزاف ليقترح جمالاً مثالياً...

ونلاحظ أن الجمال عند (هيغل) (١٧٧٠ – ١٨٣١م)، ماهو إلا مظهر من مظاهر تجلي الفكرة في المحسوس، والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال. أما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالموجودات إلى مستوى المثال، فالفنان المسلم يجتهد في ترحيل الواقعي (المرئي) إلى مناطق المثال (اللامرئي)، ليسمو بالأشكال الهندسية إلى مستويات الروحانية. ذلك لأننا اعتبرنا الفن ما هو إلا محاولة لكشف المخفي الباطني، فكلما عبّرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني

كلما ارتقت في سلم الكمال، ونضجت في الشكل، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة، فإن هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية، فيقول هيغل: "إن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج الروح"(٢٥).

ولدى (شوبنهاور) (١٧٨٨ - ١٨٦٠ م)، نجد أن جماليات الحداثة تتفاوت في حدود الفن تبعاً لنسبة تحقيق مفهوم الإرادة موضوعياً، لأننا نجد في الإنسان، أن أعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعي للإرادة قابلة للإبصار، فالإرادة هنا ما هي إلا (صورة الإنسان بوجه عام معبراً عنها في هيئة مبصرة)(٢٦). (فالجمال لا يقتصر على النظام الذي يظهر في وحدة الوجود المتناسق، بل إنه قد يبدو في كل شيء غير منظم وبلا شكل، بل وحتى في أداة مصنوعة)(٢٧).

إذن نجد فيما تقدم أن أغلب الطروحات الجمالية - المثالية على وجه الخصوص- تؤكد مقولات الجمال مثل ((الخير- الرائع - الجمال- الجميل- المتخيل - المتناسق..))، فالأشكال الهندسية في المخطوطات الإسلامية المتسمة بالجمال المثالي، نجدها من خلال الآراء الجمالية السابقة الذكر تسمو بذهن التلقي إلى مناطق الروح، فتثير نفس المتلقي في استجابة ذاتية تعد أساساً للحكم على الفنون ويصبح هذا الحكم وسيطاً للتفاهم والتواصل بين المشهد الفني والمتلقي الأنموذجي لحظة فعل التأمل في الشكل أو الخط أو الإيقاع ومن ثم الذوبان في المشهد ككل.

المبحث الثاني

أنظمة الشكل الزخرفي وأسس التصميم

ثمة شواهد حضارية عراقية قديمة أكدت على نزوع الإنسان آنذاك نحو تجريد الطبيعة المرئية وترحيل المرئي إلى أشكال مجردة خالصة تقترب إلى حدٍ ما من الرمز والتي تعتمد على حركة الخطوط المنحنية والمستقيمة والتي استعان بها الإنسان فيما بعد في تزيين سطوح أوانيه الخزفية وجدران معابده وعلى أدواته. بمعنى أن اهتمام الفنان في العصور الحضارية القديمة بتصميم وزخرفة أعماله الفنية بالأشكال الهندسية أو النباتية كان أمراً طبيعياً وبمختلف الأساليب والتقنيات التي عكست أفكار ذلك الإنسان وآراءَه في شتى مجالات الحياة.

فالفنان القديم – الرافديني على وجه الخصوص– كان يُحيل المشاهد الأيقونية المستوحاة من الوجود الطبيعي (المرئيات) إلى أشكال رمزية تعبر قوى السماء، تتميز بالتركيب والتهجين والتخلي عن مُعطيات الأنموذج، حيث تكون السماء موطن الإله الذي هو مركز الوجود.. سعياً من الفنان إلى إيجاد أطر موحدة لأفكاره الغيبية بشكل يُسهل له إدراك الظواهر الكونية التي يحكمها عدل لا تراه العين، للسمو بفكره على فوضى تجارب نسله من خلال إبداعه لأشكال مجردة في أعمال فنية وأدبية كالأساطير والملاحم والتراتيل الدينية(٢٨).

عناصر التكوين في الفنون الزخرفية:

ارتبطت الزخرفة بالدين والعقيدة الإسلامية من خلال تأكيدها أهمية الرمز وعلاقته بالأشكال التجريدية وترك الأشكال التي نهى عنها الإسلام فالزخرفة كانت تعمل على الوحدة الزمانية المُطلقة من حيث أنها كانت تؤمن بأن الغيب هو سر من أسرار الخالق عز وجل. ومن ثم نجد الفنان المسلم قد ذهب إلى زركشة المشاهد الفنية بالأشكال الهندسية (مربع-مستطيل-دائرة..) فيستنطق السطح التصويري الصامت من خلال النقش والزخرفة والنمنمة(٢٩). من هنا نجد أن الصورة الزخرفية في الفنون الإسلامية بشكل عام وفي الفنون الزخرفية بشكل خاص قد تنوعت بعناصرها وأشكالها فأنتجت أعمالاً محتفلة بالجمال، ومن هذه الأنماط أو العناصر التكوينية في الفنون الزخرفية:

العناصر الهندسية:

ثمة نزوع فطري نحو التجريد والتجديد أولاً وثانياً نحو التوحيد لحظة الإبداع، حيث لعبت الخطوط الهندسية دوراً مهماً في فنون المخطوط مثله كدور الخطوط المنحنية التي لعبت دوراً مهماً في فن الأرابسك حيث نجد لها عدة أنواع من الأشرطة أهمها المضفور الزوجي والآخر الثلاثي مع التقييد بالمقاييس؛ إذ أنها تشكل العامل المهم والأساسي في إنجاح عملية الزخرفة ليتخذ في الشكل الزخرفي كقانون عام للوحدات الزخرفية(٣٠). وقد تطورت الزخارف الهندسية عندما استعمل الفنان المسلم المضلعات النجمية كالجدائل. وبمرور الوقت ظهرت الدوائر والمعينات لتبدو متداخلة ومتوحدة في بوتقة واحدة(٣١).

فالفنان المسلم كان ومازال مهتماً في البحث عن الأشكال الجديدة الأصلية وليس عن الأشكال المألوفة، حيث نجد الأشكال المبتكرة متوالدة بفعل اشتباكات قواطع الزوايا من أجل تحقيق المزيد من الجمال الذي يسبغه على المخطوطات الإسلامية – القرآنية على وجه الخصوص– التي يُبدع في زخرفتها أشكالاً هندسية كالدوائر المتماسكة والمتجاورة والجدائل فضلاً عن الخطوط المتكسرة والمتشابكة بوحدات الأشكال الهندسية (المربع– المثلث– المعين–المخمس– المسدس...) وخاصة النجمية أو الأطباق النجمية(٣٢).

العناصر النباتية:

استعان الفنان المسلم بالزخارف ذات العناصر النباتية بأسلوب رمزي مجرد يبتعد عن محاكاة المرئيات في الطبيعة. إذ نجد أن عالم النبات (أشجار–أغصان–أوراق–أزهار–ثمار..) كان مصدر إلهام الفنان فيتمرحل بالأشكال الطبيعية من الأيقونية باتجاه التعبيرية ومن ثم الرمزية فالمجرد كما في منمنمات مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي ومخطوطات إسلامية في الأدب والطب وأيضاً في نتاجات الخط والزخرفة في نسخ القرآن الكريم بجانب النقوش الزخرفية المنقوشة على جدران الأبواب والمحاريب والأواوين والقباب والمنائر الإسلامية(٣٣).

فالفنان المسلم في العصر الإسلامي قد حاول أن يبتعد بأشكاله النباتية عن صورها المرئية فلا نكاد نشاهد من الفروع والأغصان والأوراق إلا خطوطاً منحنية متصلة بعضها بالبعض الآخر كما في (الشكل–١) الذي يمثل مخطوطة قرآنية ترتقي إلى القرن الثاني الهجري من ضمن خزانة الحضرة العباسية المقدسة في كربلاء المقدسة

لما تحويه من عناصر زخرفية نباتية. إذ انتشر هذا النوع من الزخرفة منذ القرن التاسع الميلادي في العصر العباسي.

العناصر الكتابية (الحروفية):

كان لرعاية الإسلام للخط العربي أثرٌ كبيرٌ في انتشاره وتطوره، فأصبح له شأن عظيم في الفن الإسلامي، فبدأ يشغل مساحة مهمة في الزخرفة والعمارة. إذ نجد هنالك اهتماماً واضحاً في الاستعانة بالنصوص القرآنية في تزيين بعض الجدران في بغداد منذ أواخر القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وعلى التحف والأواني الفخارية والمصوغات الإسلامية بشتى أنواعها فضلاً عن تواجده في المخطوطات الإسلامية، كوسائل للتبرك بالآيات القرآنية سواء كانت في كتاب أم صورة جدارية أم مخطوطة أم منقوشة على جدار أم على أحجار كريمة فتلبس كالخاتم تبركاً بكلام الله تعالى كما في (الشكل-٢) الذي يمثل أنواعاً من أختام علماء الدين من ضمن مخطوط محفوظة في خزانة الحضرة العباسية المقدسة في كربلاء. أو قد تأتي بشكل أدعية أو من أجل تخليد ذكرى الأشخاص أو لتحديد التاريخ فضلاً عن استعمالها كعنصر زخرفي ابتكره الفنان المسلم ليصبح أحد مميزات الفن العربي الإسلامي(٣٤).

إذاً يلاحظ المتتبع للفنون الزخرفية أن الوحدات الزخرفية ذات العناصر الكتابية قد أخذت أهميتها من تعاليم الإسلام؛ لأن معجزة الإسلام الكبرى هي القرآن الكريم وهو كتاب سماوي فصلت آياته، أنزلهُ الخالق الله سبحانه وتعالى إلى العالمين باللغة العربية بأن أوحاه إلى النبي الكريم محمد بن عبد الله ﷺ رسول الله.. فأصبحت تلاوة القرآن وخطُّ آياته وزخرفته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها

الإنسان إلى خالقه ومن ثم كان من البداهة أن تحل الآيات القرآنية في المساجد محل الصور الأيقونية التي وجدناها في الكنائس كما في قوله تعالى من سورة العلق / الآية ٣-٤: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ﴾(٣٥).

إذ اهتم الفنان في الكوفة على سبيل المثال بالخط الكوفي المزخرف وأظهره بمظهر هندسي، فكان هذا الخط بسيطاً لا تعقيد فيه، لكنه لا يخلو من طابع زخرفي رصين، كما في (الشكل-٣) الذي يمثل مخطوطة قرآنية منسوبة إلى الإمام علي زين العابدين بن الإمام الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب ﰈ وقد تطور عنه الخط الكوفي المورق والمزهر، حيث يخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة، محملة بالوريقات أو الزهور أو أشكال ورقية ذات فصوص كما في (الشكل-٤). وهناك الخط الكوفي المضفور ذو الحروف المترابطة لتبدو كشكل هندسي معبر عن الباطن وأيضاً الكوفي المربع الهندسي قائم الزوايا. ويعتقد أنه قد نشأ في العراق (الشكل-٥). وهنالك نوع من الزخارف الكتابية غير الكونية خطوطها محدودة على هيئة طائر أو حيوان أو كشكل الطغراء (الشكل-٦)(٣٦).

العناصر الآدمية والحيوانية:

تواجدت العديد من الأشكال الزخرفية ذات العناصر الآدمية والحيوانية في عصور ما قبل الإسلام، بينما في العصر الإسلامي قد استخدمت كعنصر من العناصر الزخرفية التصويرية والمعمارية. وكما تبين لنا إن الفنان المسلم كان يبتغي تصوير تجليات اللا مرئي مبتعداً عن أسلوب المحاكاة المرئية، نجد هنا عندما يتوجه لرسم المرئي (الكائنات الحية) في فن زخرفي، لم يكن يرسمها لذاتها ولصورتها المرئية

النسبية، بل نجده يتخذ منها عناصر زخرفية يكيفها ويحورها بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة. ومن المشاهد الظاهرة على الفنون الإسلامية والتحف المزججة ذات الوحدات الزخرفية التصويرية على شكل أشرطة تحوي أشكالاً لطيور وحيوانات ذوات الأربع وهي تسير بالرتل(٣٧). وبالتالي نجد أن الزخرفة العربية الإسلامية بأنواعها قد استندت إلى مقومات فكرية ترتبط بكل ما هو كلي عبر استعانتها بالزمان على حساب المكان من خلال تشكيلاتها المتنوعة سواء أكانت ذات تكوينات آدمية أم حيوانية أم نباتية أم هندسية.

وهنالك عناصر فنية عامة في الفنون الزخرفية والتصويرية من أهمها العنصر الرئيس لأي تكوين زخرفي المتمثل بالنقطة التي مثلت المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه. وهي البداية والنهاية تكون مرئية عندما تكوّن خطاً ولا مرئية عند الاستعانة بحركة الأشكال المتجاورة في التعبير عن وجودها. وهي تنقسم على نوعين أحدهما النقطة الهندسية وتنشأ من تقاطع خطين والتي نجدها في الوحدات الهندسية المتداخلة فيما بينها والآخر ما يُسمى بالنقطة الزخرفية وهي أصغر وحدة في الوحدات الزخرفية مساحة وحجماً والتي تواجدت في أغلب نتاجات الفن الإسلامي (المنمنمات – الزخرفة – المخطوطات القرآنية – التكوينات المعمارية..)، إذ تثير فينا النقطة إحساساً حركياً عندما تتجاوز النقطتين فينشأ عنهما اتجاه ذو بُعدين يمثل حدوث الحركة سواء كانت نقطتين فيتمثل مستقيماً أم ثلاث نقط فيكون مثلثاً أم أربعة نقط فيتمثل المربع وهكذا(٣٨).

بينما نجد عنصراً آخر وهو الخط المؤلف من تلاصق نقاط مع بعضها تشكل مساراً مستقيماً أو منحنياً فتظهر فيه صفات الوحدة والانسجام والتوافق فضلاً عن

إظهاره للتباين والتعارض والتضاد فيه في الخط. وبالتالي ستظهر للخطوط سواء أكانت مستقيمة أم منحنية، عمودية أم أفقية العديد من الوظائف الجمالية في أي تكوين فني، لحظة تحريك الخط بكل الاتجاهات(٣٩).

فنرى أن الخطوط المنحنية في التكوين الزخرفي على سبيل المثال تتسم بخصائص الرشاقة والليونة والمرونة وهي ذات تركيب ملمسي مؤثر في التصميم بينما نلاحظ أن الخطوط العمودية المستقيمة المتجهة رأسياً إلى الأعلى تولد لدى المشاهد انطباعاً يوحي بالقوة والسمو والانطلاق على عكس الخطوط ذات الاتجاهات الأفقية التي توحي بالهدوء والاستقرار(٤٠).

فالخط نجدهُ يُمثل عنصراً رئيسياً في إعطاء التكوين الزخرفي وجوداً مرئياً ولا يستطيع المزخرف المسلم التعبير عن محتوى زخرفته دون استخدام الخطوط ذات الطابع الجمالي التي تمتلك القدرة على التعبير عن الحركة والشكل فتتعدد استخداماتها من أجل تحقيق الجذب البصري للمشاهد في فن زخرفة المخطوط باعتبارها تعبر عن إيحاءات ذات معانٍ اجتماعية (دينية – تراثية – فكرية–جمالية..) تنسجم مع العناصر الأخرى فتمتزج بالألوان والأشكال الهندسية لتحقيق قيم جمالية في مشهد المخطوط كما في (الشكل–٧) الذي يوضح مخطوطة قرآنية من ضمن خزانة العتبة الحسينية المقدسة في كربلاء تبين جمالية الألوان والأشكال الهندسية.

فضلاً عن عنصر الشكل المؤلف من اتحاد الخطوط والألوان والاتجاهات والحجم الذي يمكن اعتباره الوعاء الذي يستوعب الفضاء التصويري المحيط بالمشهد الزخرفي للإيحاء بدلالات الشكل المتلئ بالمضامين وخاصة في تكوين الوحدات الزخرفية ذات العناصر الهندسية والنباتية والكتابية. ليصبح الشكل

بمثابة ناتج جمالي أساسه الإنشائي مرتبط بعوامل التنظيم داخل الفضاء التصويري الذي يستوعبه ويحتويه(٤١).

فمثلاً نلاحظ هنالك معطيات دلالية في الأشكال الزخرفية ذات العناصر الهندسية من أهمها: الدائرة التي تعطي شعوراً باللانهائية والطمأنينة وإحساساً بالاستقرار والحركة المحورية في آن واحد. فضلاً عن شكل المثلث الذي يُعطي شعوراً بالثبات والهدوء والانطلاق والنمو... بجانب شكل المربع الذي يعطينا شعوراً بالتناسب والاستقرار والمثالية. بينما شكل المستطيل نجدهُ يوحي إلينا بالتحدي والتوازن(٤٢).

في حين يمثل عنصر اللون في أي تصميم زخرفي أحد أنظمة الشكل في فن زخرفة المخطوط لما له من تأثير جمالي على متلقي المشاهد الزخرفية، كونه المسؤول عن وصف الإحساس الذي يستلمه المتلقي. فالألوان بمثابة مجموعة من العلاقات التصميمية المحمّلة بمضامين ورموز ودلالات جمالية تعبر عن أفكار ذات مغزى جمالي يعمل المزخرف من خلالها على إظهار تعبيراته ومهارته.

فقد استعان الفنان المسلم باللون ودلالاته الرمزية لغرض تمثيل أفكاره الممتلئة بمدلولات ومعانٍ رمزية عديدة؛ باعتبار أن اللون في الفن الإسلامي على وجه الخصوص يعتبر الصفة المميزة والمتمظهرة لبنية الصورة الزخرفية والذي يشمل صفات جمالية تشغل مساحات مشهد الصورة الإسلامية وخاصة الألوان التي ذكرت في القرآن الكريم ((السندس وهو اللون الأخضر الفاتح + الإستبرق وهو اللون الأزرق + المرجان وهو اللون الأحمر الداكن + اللؤلؤ وهو اللون الأبيض + والياقوت وهو اللون الأحمر القاني..)) إضافة إلى اللون الذهبي الذي عدّهُ الفنان

المسلم لوناً سماوياً يحيل المساحة التي تحتويه من وضعيتها المادية إلى الروحية.. وبالتالي نجد أن اللون قد امتلك لدى الفنان طاقة روحية ومعنوية هائلة، تحفز وتوجه ذهن التلقي إلى الهدف المنشود وهو عبادة الله تعالى الواحد ليصبح اللون ببعديه الروحي والاجتماعي له قابلية النفاذ في المجال الجمالي(٤٣).

وهنالك أيضاً عناصر أخرى لا تقل أهميتها عن الأخريات أمثال عنصر الملمس بوصفها خليطاً من بين الإحساس الناتج من اللمس والإدراك البصري – فيما يخص الفنون ثلاثية الأبعاد مثل النحت والخزف والعمارة– وعن الإدراك البصري الذهني – فيما يخص الفنون ثنائية الأبعاد مثل الخط والزخرفة والمخطوطات القرآنية.

فضلاً عن عنصر الفضاء الذي نجده لحظة وضع نقطة في فضاء ما داخل مساحة معينة محددة مسبقاً(دائرة–مستطيل–مثلث) فإن هذه النقطة سوف تثير نشاطاً فكرياً وذهنياً لدى المتلقي تعد هدفاً لجذب النظر ولذلك تصبح عنصراً موجباً (مرئياً) في الفراغ السالب (اللامرئي) وأن حاصل جمع النقطة (الوحدات) مع الفضاء المحيط بها (الفترات) تمثل المساحة الأصلية وهو المجال البصري الذي يحمل شكلين: أحدهما موجب مرئي وهو النقطة والآخر سالب غير مرئي وهو الفضاء المحدد بالنقطة كما هي متواجدة بكثرة في المخطوطات القرآنية والمنمنمات الإسلامية. فالفضاء يستعان به من أجل الإيحاء بالحركة وإعطاء التكوين الزخرفي دلالات تعبيرية ورمزية وجمالية.

ووصولاً إلى عنصر آخر مهم من عناصر التكوين وهو المنظور الذي تنوع بحسب استخداماته فهناك المنظور الخطي ذو نقاط التلاشي المعمول في فنون ثلاثية الأبعاد وهناك المنظور الجوي (الهوائي) الذي يشير إلى التأثير المتعلق بالكثافة أو

الضبابية لحظة الرؤيا وصولاً إلى المنظور الفضائي المتراكم المتفق مع المفاهيم الكلية المستنبطة من العقيدة الإسلامية والذي استعان به الفنان المسلم في اقتراح زخارفه فأنتج أشكالاً مجردة تعطي قيماً جمالية للتكوين العام يعتمد التسطيح والتحوير والتجريد التي تساهم في أبعاد التجسيم عن أشكاله فينتج أشكالاً ذات طابع مجرد يحمل مضامين ذات دلالات رمزية وجمالية وبمختلف أنواع التكوينات الفنية (الهرمية التي ترمز إلى الرسوخ والصلابة + المستطيلة التي ترمز وتعبر عن الشموخ والعظمة والتحدي+ البيضاوية التي ترمز إلى النعومة والرقة + الحلزونية المعبرة عن التسامي نحو القمة+ المنحنية التي ترمز إلى اللانهائية والجمال + الاشعاعية المعبرة عن فكرة النور والفيض...)(٤٤).

أسس التنظيم الزخرفي:

ثمة علاقات تصميمية (أسس وقوانين) في المنظومة الزخرفية اشتغل عليها الفنان المسلم في إنتاج مخطوطاته ذات الطابع الزخرفي، من أجل تنظيم وتفعيل العلاقة بين عناصر التكوين الزخرفي سابقة الذكر. ومن أهمها قانون السيادة الذي نجده يتطلب سيادة خطوط ذات اتجاه أو طبيعة معينة أو مساحات زخرفية ذات شكل أو ملمس أو حجم أو لون معين، في التكوين الزخرفي، قد يكون هذا الشكل يمثل عنصراً هندسياً أو نباتياً أو كتابياً، كما ليس من الضروري أن يكون مركز السيادة عنصراً موجباً (الوحدات)، أو قد يكون فضاءً سالباً (الفترات)، ليكون مركز السيادة هو النواة التي تبنى حوله أجزاء العمل الزخرفي الباقية (المخطوط)(٤٥). فمثلاً نجد هنالك سيادة كاملة للوحدات الزخرفية ذات العناصر

الهندسية على أغلفة نسخ القرآن الكريم، عن بقية العناصر الأخرى. أو قد تعطي سيادة للعناصر الكتابية وخاصة التي تحوي نصوصاً قرآنية، فنراها قد احتضنتها الزخارف الهندسية والنباتية من كل جانب.

فضلاً عن قانون الإيقاع الذي ارتبط بفن الزخرفة الإسلامية ارتباطاً وثيقاً، والذي يمنح الآخر شعوراً أو إحساساً بوجود حركة ديناميكية في بنية التكوين الزخرفي من خلال تكرار وحدات بصرية منظمة؛ لأن الإيقاع ما هو إلا نتيجة للتكرار، للتعبير عن اللانهائية واللامحدودية المنفتحة نحو الخارج. ويُلاحظ المتتبع لمفهوم الإيقاع بأنه يحوي مراتب عدة أو أنواع: منها ما يسمى بـ (إيقاع رتيب) الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من ناحية الشكل والحجم ما عدا اللون، كما في بعض نتاجات فن النحت في العصر الأموي المتأخر في قصر المفجر، التي يتطابق فيه الشكل مع الواقع المرئي.. فضلاً عن ما يُعرف بـ (إيقاع غير رتيب) الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، إضافة إلى تشابه الفترات مع بعضها جميعاً ولكن وجه الاختلاف بينهما هو الشكل والحجم واللون...

وهنالك نوع ثالث من الإيقاع يسمى بـ (الإيقاع الحر) وهو الذي يختلف فيه شكل الوحدات مع بعضها اختلافاً تاماً إضافة إلى اختلاف الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً كما في أغلب تجريدات الفن الإسلامي الزخرفية والمعمارية، فضلاً عن وجود أنواع أخرى من أنواع الإيقاع، منها ما يسمى بـ (الإيقاع العشوائي) وفيه تكون الوحدات والفترات مرتبة عشوائياً. وأيضاً إيقاع يحصل عند تناقص حجم الوحدات بصورة تدريجية مع ثبات حجم الفترات والعكس صحيح ويسمى بـ (الإيقاع المتناقص)، فضلاً عن وجود إيقاع متزايد يحصل عند تزايد حجم الوحدات

بصورة تدريجية مع ثبات حجم الفترات أو العكس(٤٦).

وأيضاً نجد قانون الوحدة التي تمثل تآلف كل العناصر التكوينية في الفنون الزخرفية، من أجل إحداث تلخيص فني موحد، بمعنى أن الوحدات الزخرفية في المشهد الواحد ترتبط بعضها مع بعض من جهة وبعضها مع الكل من جهة ثانية، ضمن التكوين العام الكلي لتصبح لها وحدة مترابطة في الشكل والأسلوب والهدف فضلاً عن وحدة الفكر الديني. فالوحدة الجمالية نجدها في فنون زخرفة المخطوط، لا تتحقق إلا في حالة وجود تلاؤم بين أجزاء تكوين الصورة في نظام يمكن تبنيه وقد يكون هذا النظام بسيطاً أو معقداً بحسب نوع التكوين والأسلوب الفني المتبع على أساس التراكم المعرفي لدى الفنان ومن أبسط الطرق لإنتاج الوحدة، استعمال العناصر المماثلة أو المتطابقة بالتكرار(٤٧).

بينما تُعد الحركة، سر تكوين بنية الوحدة الزخرفية في حدود الأشكال الهندسية، بوصفها القاعدة الأساسية في التكوين الديناميكي لكل هيئة فنية، كوننا لا نجد شكلاً من دون حركة وهي فعل ينطوي عليه تغيير ولذلك يقابله فعل وليس من الضروري أن يكون هذا الفعل على هيئة حركة مميزة، فقد يكون شعوراً داخلياً على هيئة أحاسيس مقترنة بالحركة في التكوينات الزخرفية التي تسود فيها الخطوط المائلة والأشكال المثلثية أو الهرمية، إذ تتعدد اتجاهاتها وكذلك في التكوينات ذات الرؤوس المدببة(٤٨).

في حين قد تواجد قانون أو شرط أساسي في بنية أي تكوين زخرفي وهو التوازن بوصفه حالة تبحث عنها كل القوى في الطبيعة. فالفنان المسلم، بطبعه يحاول في كل مرة إيجاد التوازن عند تنفيذ أشكاله الهندسية في الشكل واللون والخط... إذا

ما سَلّمنا أن التوازن هو المساواة أو التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل البصري.

فالتباين أو التضاد، يحدث في العناصر كاللون أو الحجم أو الاتجاه وغيرها فمثلاً نجد أن التضاد اللوني يتألف من تضاد الألوان الأساسية (الأحمر + الأصفر + الأزرق) مع بعضها فتكون متألقة حينما تتجاور معاً، إذ إننا لو مزجنا كل لونين أساسيين نجد محصلة المزج لوناً يتضاد مع اللون الثالث كالأحمر مع الأصفر = برتقالي يتضاد مع الأزرق وهكذا، وإن مفهوم التباين في الصورة الإسلامية مرتبط بالعقيدة التي أسسها كتاب الله (القرآن الكريم) بين ثنائيات الفكر والوجود (الشر – الخير) و (اليسار – اليمين) و (الأسود – الأبيض) و (المرئي – اللامرئي) و (المجرد – المحسوس).

بينما يعطي الانسجام حالة من حالات التوافق في الخط واللون والاتجاه والشكل..؛ باعتبار أن انسجام العنصر التكويني أمر تابع للخبرات الجمالية الفردية وبالتالي يحاول الفنان المسلم أن يحقق الانسجام بين الألوان والمساحات والأشكال الهندسية والعناصر الزخرفية ليصبح التكوين العام للمشهد التصويري متسماً بالانسجام شكلاً ومضموناً. فضلاً عن قانون التناسب في دراسة العلاقات بين المساحات لخلق إيقاعات مقبولة جمالياً.

بجانب قانون التضاد الذي يحدثها الفنان بالعناصر الزخرفية والذي يمثل الرغبة في التنويع من أجل منع حصول ملل بصري ناتج من الرتابة أو التكرار التطابقي، وإن زيادة القطع المتباينة في المشهد التصويري دون مساحات متدرجة يعطي في بعض الأحيان تكويناً بعيداً عن الرتابة، كونه سيزيد من درجة الاختلاف

بين هذه القطع وبالتالي يحدث تغيرات ظاهرة في التأثير تساعد على تنقّل حركة البصريين مساحات وأخرى دون تركيز على جزء ينال السيادة(٤٩).

المبحث الثالث

الطابع الهندسي في فن زخرفة المخطوط

وجدت العديد من العناصر الزخرفية ذات الطابع الهندسي، على القطع والأواني النذرية الفخارية بأنساقها المثالية والرمزية وفق تقنيات متعددة، وعلى وجه الخصوص في الأدوار الحضارية الأولى لحضارة وادي الرافدين القديمة مثل(تل حسونة، سامراء، حلف، العبيد) والتي عُدت المراحل التأسيسية الأولى لفنون العراق؛ إذ اهتمت بتمجيد الخطوط بأنواعها (المستقيمة - المنحنية - الحلزونية - المتقاطعة..) والتي وجد فيها العديد من الوحدات الزخرفية ذات العناصر النباتية والحيوانية والهندسية المحورة كأنها في حالة حركة(٥٠). كما في الأشكال (٨- ٩) التي اقترحت تكوينات ذات دلالات رمزية.

وبمرور الوقت تطورت الفنون وخاصة لحظة اختراع الكتابة في الألف الثالث ق.م، التي كانت بداية عصر تدوين الشرائع والقوانين والأساطير والآداب والفنون وما تلاها من حضارات سومر وأكد وبابل وآشور؛ جعلت الفن آنذاك يمتلك بنية معرفية ذات طابع ميثيولوجي ينادي بالمقدس، وهذا ما يفسر انجذاب السومري للأشكال الهندسية، بحثاً عن القوى اللامرئية التي تتفاعل مع الوجود الكوني، والتي تمثلت بتكوينات زخرفية هندسية (دوائر - مثلثات - مربعات - خطوط متقاطعة..)، فضلاً عن استلهام الفنان الألوان المتعددة في فخارياته كـ (الأحمر -

البرتقالي – الأرجواني – الأسود – الأبيض..).

ووصولاً إلى العصر الإسلامي الذي تمثل بما جاء به القرآن الكريم الذي أنزل على نبينا الكريم محمد بن عبدالله ﷺ من أصول الدين وأفكار وجماليات وفلسفات وتساؤلات وقيم أخلاقية وإنسانية ساهمت في تطوير الفكر الإنساني عموماً والفلسفي على وجه الخصوص، فقد وجد الفنان المسلم في تعاليم القرآن الكريم الإجابة عن معظم تساؤلاتهم الفكرية والوجودية والفلسفية، لكشف أسرار الكون وما يحيط به، وقد انعكس ذلك في فنونه واقتراحاته الزخرفية الجمالية.

إذ عدت الفنون الزخرفية من الفنون الإسلامية المهمة التي اهتمت بإنتاج تكوينات ذات قيم جمالية، عندما أصبح الفن إحدى وسائل التعبير عن الصورة الذهنية انطلاقاً من تأدية طقوسه –الإنسان المسلم– التعبدية للتقرب من الله ﷻ وصولاً إلى بحثه عن الجمال التي تنتج له المتعة الخالصة. على اعتبار أن الزخرفة كانت في بدايتها مجرد أشكال بسيطة ومن ثم صيرت إلى أشكال هندسية مجردة وصولاً إلى الأشكال النباتية المحورة(٥١).

فالزخرفة وعلى مر العصور الإسلامية نجدها قد تمرحلت بالأشكال من الطبيعي المتمثل بالمرئي باتجاه الثقافي ومروراً بالرمزي فالمجرد... على اعتبار أن الزخرفة لا تنشد أنموذجاً عيانياً بل تحاكي الذهن والبصيرة ولهذا تصير أشكال الزخرفة إلى الهندسية المفعمة بالتجريد تعطي دلالات رمزية محتفلة بالمثال والمثالية سواء في عملية اختيار اللون أم الشكل أم الخط بأنواعه لإنتاج تكوينات قابلة للتأويل.

إذ وجد الفنان المسلم – المزخرف على وجه الخصوص – في فن زخرفة المخطوط طريقاً يخترق حدود المكان والزمان متجهاً بالأشكال من الظاهر إلى الباطن (الكوامن) للوصول إلى القيم الجمالية لكل مشهد تصويري.. لأجل أن تستمد الزخرفة طابعاً هندسياً تمتد بحركتها الزمانية وحيويتها وطاقاتها المثالية نحو مناطق التجريد. إذا ما اعتبرنا أن الزخرفة تأتي بمثابة نمط بنيوي له تجلٍّ بصري.. يعتمد مجموعة من الأشكال المجردة الهندسية والنباتية والكتابية المترابطة معاً والمنسجمة وفقاً لمجموعة من القوانين التنظيمية للمشهد الزخرفي ذات الطابع التصميمي والتي تعد الزخرفة ضرباً من الرياضيات البيانية(٥٢).

ويُلاحظ المتتبع بأن هذه التكوينات والأشكال الهندسية ذات الطابع الزخرفي قد اهتم بها فن المخطوط في العصر الإسلامي كمحاولة من الفنانين لتقصي جماليات الأشكال الهندسية وبمختلف عناصرها وعلاقاتها لإدراك القيم الجمالية ذات النزعة المثالية؛حيث كانت المصاحف القرآنية التي نسخت في عصر الخلافة الراشدية هي أول المخطوطات التي عرفت في صدر الإسلام –المصاحف المنسوبة إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام على وجه الخصوص– والتي تحمل صفات المخطوط العربي وخصائصه بعدما كتبت على الرق بكلمات خالية من الشكل و الإعجام. كما في (الشكل–١٠) الذي يمثل مخطوطاً قرآنياً منسوباً إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام محفوظاً في خزانة مكتبة أمير المؤمنين في النجف الأشرف(٥٣).

وبمرور الوقت استخدمت النقط للإعجام وللتمييز بين الحروف ولكن بلون مغاير لمداد الكتابة عندما استعمل فيها الألوان (الأحمر–الأصفر–الأخضر) في نسخ القرآن الكريم.. ثم بعد ذلك تم استبدال هذه النقط بحركات تكتب في

أعلى الحروف للدلالة على الفتحة وأسفلها للدلالة على الكسرة واستعملوا واواً صغيرة توضع فوق الحرف للدلالة على الضمة وتكرار الحركات يدل على التنوين وهكذا(٥٤). ثم بدأت تظهر النقط التي تفصل بين الآيات على شكل مربعات ودوائر تحليها زخارف ملونة ومذهبة ذات عناصر هندسية ونباتية، بعدها تم زخرفة فواتح المصحف الشريف بأشكال هندسية ونباتية وبأحجام مختلفة حتى وصلت الأحجام إلى ١١,٥سم×٧,٥سم كما في (الشكل-١١) الذي يبين مخطوطة قرآنية صغيرة الحجم محفوظة في مكتبة أمير المؤمنين في النجف الأشرف والتي ترتقي إلى القرن الثالث عشر الهجري. وهكذا نلاحظ أن الزخرفة والتذهيب في فن المخطوط القرآني أصبحت تزخرف الفضاءات المحيطة بالنصوص القرآنية بأجمل التكوينات.

وبجانب اهتمام الفنان المسلم بالزخرفة الهندسية وآليات اشتغالها في فن زخرفة المخطوطات الإسلامية نلاحظ اهتمامه بالخط العربي كمفردة دلالية وجمالية لاغتناء الفن الزخرفي بالكثير من الطاقات والقيم الجمالية المرتبطة بالجانب الديني. فالحس الديني لدى الفنان المسلم قد أوجب على الفنان الفصل بين الجمال المرئي المادي والجمال الروحي لذلك نجد أن التحول باتجاه الجمال المطلق المجرد كان يشكل بالنسبة للفنان – المزخرف على وجه الخصوص- مساراً عقائدياً، توحيدياً قبل أن يكون ميلاً ذاتياً... فقد اتجه المزخرف ومن خلال فكرة التوحيد إلى البحث الرياضي والهندسي في الفن الإسلامي –فن زخرفة المخطوط على وجه الخصوص- ليسهم في إتقان وإحكام عناصر الصورة في استحداث بنية تصويرية تقترب من المطلق(٥٥).

حيث أكد الفنان المسلم في إنتاج فنونه على تعددية الوحدات الزخرفية والألوان والأشكال الهندسية ذات النزعة المثالية التي تحتفل بفكرة التوحيد. ومن

ثم يقوم الفنان بتقسيم السطح التصويري - الزخرفي- إلى مساحات ذات أشكال هندسية متباينة ووضع في داخلها الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الكتابية (الحروفية) مما يجعله ينتقل بالمرئي من عناصر ايقونية إلى عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة ومن ثم إلى أشكال مركبة باتجاه أشكال الأزهار وصولاً إلى الخطوط الهندسية المستديرة فالمستقيمة وهكذا(٥٦).

من هنا نجد أن الفنان المسلم يُحاول أن يسمو بأشكاله نحو مناطق الجمال الخالص بالتجريد والترميز، تأكيداً على رفضه لفكرة اللامحاكاة واللاتمثيل لصالح تجريده لمشاهد الطبيعة المرئية. فلا يبقي منها إلا خطوطها الهندسية المفعمة بالمثال والمثالية. ليجعل من الفن الزخرفي ومن العلاقات الهندسية التي يشتغل عليها المزخرف لفنون المخطوط الإسلامي بمثابة وسيلة للكشف عن الجوهر برؤية حدسية كونه لم يزخرف لأجل إمتاع الحس بل من أجل إمتاع الروح، على اعتبار أن الفنون الإسلامية ترتقي بنتاجاتها إلى فكرة التوحيد. كما في (الشكل-١٢) الذي يوضح فيه مخطوطة قرآنية محفوظة في خزانة الحضرة الحسينية المقدسة في كربلاء وهي ترتقي إلى القرن الثالث عشر الهجري.

الفصل الثالث

... إجراءات البحث ...

١) مجتمع البحث: اطلع الباحث على العديد من المخطوطات القرآنية في المكتبات العراقية والمتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بـ(القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية)، مما أفاد الباحث في الاستعانة ببعض النماذج المصورة والمتوفرة في بعض خزائن المكتبات* في العراق ومما يُغطي هدف البحث الحالي.

٢) عينة البحث: بعد الاطلاع على بعض المخطوطات التي تمس موضوع البحث الحالي مساً مباشراً، تم اختيار نماذج من المخطوطات القرآنية غير المنشورة ووصفها عينة البحث والبالغة (٥) مخطوطات تمَّ اختيارها قصدياً، فقد اختيرت الأعمال الفنية وفقاً للمصوغات الآتية:

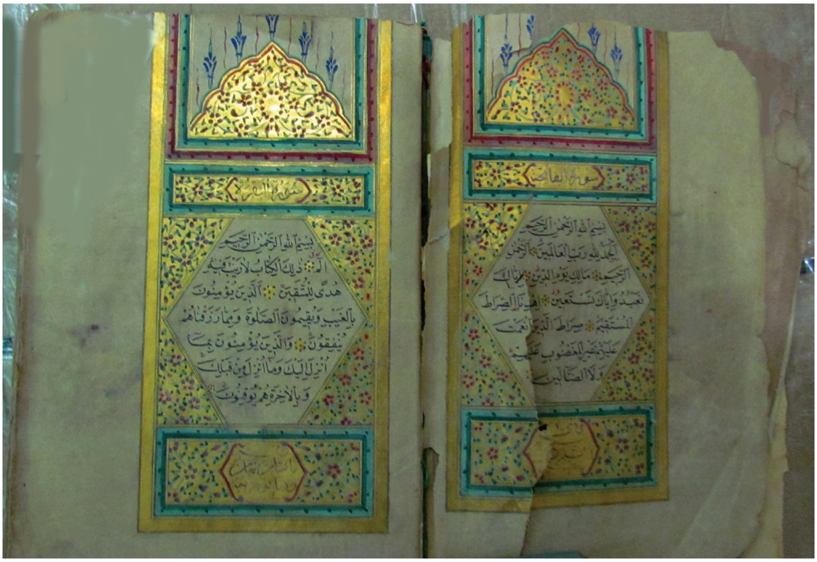
١. لما تتمتع به هذه النماذج من تأثير جمالي ومعرفي في فن زخرفة المخطوط القرآني.

٢. أعطت النماذج المختارة إلى حدٍ ما للباحث فرصة للإحاطة بالقيم الجمالية لفن المخطوط.

٣) منهج البحث: اعتمد الباحث منهج تحليل المحتوى في تحليل عينة الدراسة الحالية؛ كونه يتناسب وطبيعة الدراسة الحالية وهدف البحث الحالي في الوقوف على القيم الجمالية للأشكال الهندسية في فنون المخطوط، من خلال الوصف العام للعمل الفني ومن ثمّ تحديد المنطلقات المفاهيمية للقيم الجمالية وفق عناصر التشكيل الفني ووسائل تنظيمها للوقوف على نوع ومستوى جمالية التحديث الفاعلة في العينة.

... تحليل المخطوطات ...

مخطوطة (١)



سورة الفاتحة

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين ۞ الرحمن
الرحيم ۞ مالك يوم الدين ۞ إياك
نعبد وإياك نستعين ۞ اهدنا الصراط
المستقيم ۞ صراط الذين أنعمت
عليهم غير المغضوب عليهم
ولا الضالين

سورة البقرة

بسم الله الرحمن الرحيم
الم ۞ ذلك الكتاب لا ريب فيه
هدى للمتقين ۞ الذين يؤمنون
بالغيب ويقيمون الصلوة ومما رزقناهم
ينفقون ۞ والذين يؤمنون بما
أنزل إليك وما أنزل من قبلك
وبالآخرة هم يوقنون

عنوان المخطوط: صفحة من مصحف شريف
اسم الناسخ: ....
سنة الإنجاز: حوالي القرن الثاني عشر الهجري
القياس: ٩, ١٨×١٢سم
الخامة: ورق ترمة
العائدية: خزانة العتبة العباسية المقدسة/ العراق/ كربلاء المقدسة

الوصف العام: نسخ الفنان في هذه المخطوطة مشهداً زخرفياً فيه عناصر كتابية متمثلة بنصوص قرآنية (سورة الفاتحة–افتتاحية سورة البقرة) بخط النسخ وبمداد

أسود داخل تكوين هندسي سداسي الشكل وقد تواجدت بين سطور الآيات القرآنية فواصل هندسية دائرية الشكل بلون ذهبي يتوسطها نقطة مركزية يحيطها نقط حمراء وزرقاء عددها ستة. هذا الشكل السداسي وضع داخل مساحة هندسية مربعة الشكل بلون ذهبي تسبح فيه عناصر نباتية مكونة من وحدات زخرفية مؤلفة من وردة حمراء بأوراقها الخمس مع أغصان متشابكة تحمل أوراقاً وبراعم خضراء. وتوزع شريطان هندسيان مستطيلان في كل صفحة، أحدهما في الأعلى احتوى على زخارف نباتية وكتابية (اسم السورة) والآخر في الأسفل احتوى على أشكال نباتية.

وقد تواجد تكوين هندسي آخر بهيئة مثلث قائم ذي حنيات تسع في أعلى المشهد الزخرفي توج المشهد العام وكأنه واجهة محراب مكون من نقط دائرية حمراء اللون عددها (١٠) تسبح فيها عناصر نباتية لأغصان وأوراق وبراعم. أحاط بهذا التكوين إطاران هندسيان متصلان من الأسفل ومفتوحان من الأعلى في كل صفحة.

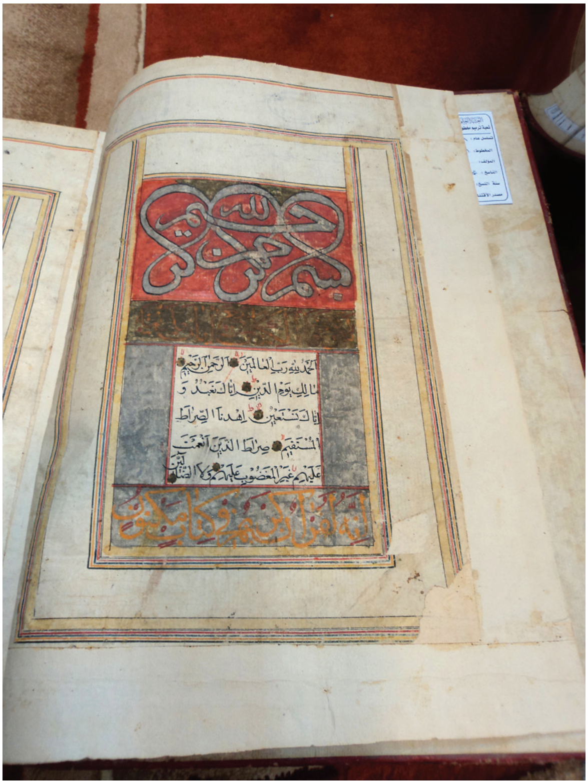
التحليل: نلاحظ أن المزخرف في هذه المخطوطة قد احتكم إلى الأشكال الهندسية في تحديد هوية التكوين العام ذي النزعة المثالية التي تحاكي الجوهر، المرتبط بالقيم الجمالية وخاصة عند استخدامه للعنصر الزخرفي الهندسي الأساسي، المتمثل بالنقطة التي يمكن أن نعدها المركز في الفكر الإسلامي والتي استعان بتكرارها في كل مساحات المشهد الزخرفي؛ إذ أحاطت بالنص القرآني. بجانب تواجدها في الأشرطة المؤطرة للتكوين؛ مما يدل على أن الفنان قد همه إبراز القيمة الجمالية المثالية من خلال إجراء عمليات التسطيح والتجريد والترميز على أشكاله الزخرفية والتي استعانت بطاقات الإيقاع اللوني المنسجم في العناصر النباتية بجانب تحديده هندسياً باللون الأحمر من الأعلى لتمييز فكرة الانفتاح أو التسامي إلى الأعلى باتجاه الفضاء

العلوي الممتلئ بالإيمان نحو السماء.

أعتقد بأن هذا المخطوط قد تميّز بهذا التكوين الهندسي المتسامي إلى الأعلى الذي يحيل ذهن المتلقي إلى فضاءات مثالية تساهم في بث طاقات الجمال المستوحى من الفكر الفلسفي المثالي الذي يبتعد عن التشبيه ويقترب من الترميز ومن ثم التجريد الذي يعد القانون العام لكل المرئيات. بمعنى أن الفنان قد استوحى من عالم المثال المجرد ملامح تصوراته عن فكرة اللامرئي (اللامتناهي) المتسم بالروحانية التي استشعرناها بفعل عناصر التكوين الزخرفي في اللون الذهبي وفي الخط المستقيم الهندسي وفي الفضاء المفتوح وأيضاً العناصر الكتابية المقدسة وبعض الأشكال النباتية المجردة. حيث اشتغل التكوين الزخرفي في هذه المخطوطة المميزة والرائعة الجمال على فكرة التوحيد في العقيدة الإسلامية وفق مبدأ الوحدة في العناصر والأسس التصميمية لصالح التعبير عن الجوهر المتمركز في قدسية النص القرآني ليمنحنا المشهد طاقات وقيماً جمالية في هندسية الأشكال مفعمة بالخير والإيمان والجمال.

ونجد أيضاً بأن هنالك تحققاً واضحاً لقوانين التوازن والتناسب والتنوع في أحجام المساحات الزخرفية وانسجامها بين فضاءات المشهد المتشح بالذهب والتي انتجت أبعاداً رمزية، زمانية بفعل هندسة الأشكال التي عززت الفضاء الرحب ومنحته ديناميكية في استشعار الحركة المحورية ذهنياً وبصرياً. ومن ثم نجد أن الفنان الناسخ قد أعطى للمشهد الزخرفي بُعداً مثالياً في الخطوط المستقيمة والمتوازية والمنحنية والتي احتضنت النص القرآني المتواجد في المركز لاستشعار القيم الجمالية في المخطوط.

مخطوطة (٢)



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم
مالك يوم الدين اياك نعبد و
اياك نستعين اهدنا الصراط
المستقيم صراط الذين انعمت
عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين

انه لقرآن كريم في كتاب مكنون

عنوان المخطوط: صفحة من مصحف شريف
اسم الناسخ: الخطاط محمد بن عبد الله
سنة الإنجاز: حوالي القرن الثاني عشر الهجري
القياس: ٤١,٩×٣٠سم / الخامة: ورق ترمة
العائدية: خزانة الحضرة العلوية المقدسة/ العراق/ النجف الأشرف

الوصف العام: صور الفنان الناسخ في هذه المخطوطة مشهداً زخرفياً رائعاً يحوي نصاً قرآنياً، ضمَّ سورة فاتحة الكتاب بخط النسخ ومداد أسود وعلى أرضية بيضاء فارغة، تمركز في الوسط داخل إطار هندسي مربع الشكل ذي لون أحمر محدد بمداد أسود، تفصل بين كل آية قرآنية فاصلة بهيئة نقطة دائرية الشكل بلون ذهبي

يتوسطها نقطة سوداء مع أربع نقاط أخرى تحيط بها.

تواجد على جانبي الشكل المربع مساحتان متساويتان شاقوليتان: مستطيلة الشكل وفارغة وفي أسفل هذا التكوين نلاحظ تواجد نص كتابي (إنهُ لقرآن كريم في كتاب مكنون) بلون أصفر بخط الثلث العربي مع حركاته الإعرابية ذات اللون الأحمر الداكن على أرضية طلائية رصاصية اللون. وأيضاً تواجد مستطيل آخر يحوي نصاً كتابياً بمساحة مستطيلة فوق الشكل المربع احتوى على كتابات غير واضحة على الأرضية بُنية اللون. وقد توّج المشهد الزخرفي ككل مساحة هندسية واسعة ممتلئة باللون الأحمر القاني تحوي آية قرآنية (بسم الله الرحمن الرحيم) بخط الثلث بلون رصاصي (فضي) محدد بمداد أسود، يقترب شكله من أسلوب الطغراء، تقسمه إلى ثلاث دوائر هندسية متصلة من الوسط بحركة الحروف. فضلاً عن تواجد شريط أخير مستطيل الشكل في قمة التكوين بلون أبيض فارغ من أي عناصر مع تواجد شريطين عموديين متساويين على جانبي التكوين محددة باللونين الأحمر والأسود لا يحوي شيئاً سوى الأرضية الطلائية البيضاء.

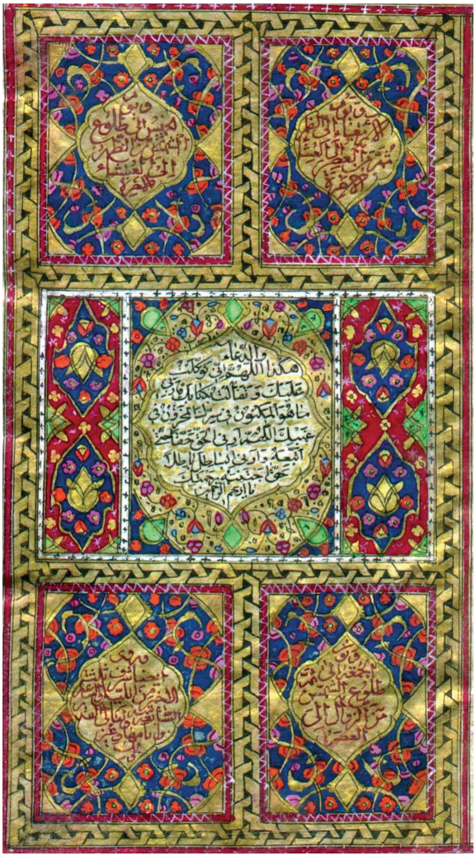
التحليل: أعتقد بأن هذه المخطوطة تُعد تُحفة نادرة جداً في خزانة الحضرة العلوية المقدسة في فن زخرفة المخطوط والتي تدل على امتلاكها لجمالية خالصة وبساطة في التكوين وخلوها من أي عناصر نباتية أو عناصر أخرى سوى الهندسية فضلاً عن ابتعاد الفنان هنا عن تضمين المخطوطة الألوان الطبيعية المتعارف تواجدها في أية مخطوطة والمقترنة بقبة السماء أمثال (الأزرق والأخضر وتدرجاتهما) وتأكيده على اللون الأحمر القاني والداكن بجانب اللونين الأصفر الذي ربما كان لوناً ذهبياً والآخر الرصاصي الذي ربما كان فضياً. وبالتالي قد أعطت هذه الاختزالات

للمخطوطة جمالاً رحباً للتأمل والسياحة في ملكوت الجمال الحقيقي الذي يمنح المتلقي لحظة الاشتباك مع النص الزخرفي بشيء من الروحانية المثالية الخالصة ببعدها عن مفردات العالم الطبيعي وتمسكها بالأشكال الهندسية ذات النزعة المثالية التي احتضنت النص القرآني المقدّس الذي يُحيل ذهن المتلقي إلى تأمل اللامرئي.

حيث لجأ الفنان الناسخ إلى اعتماد التبسيط الشكلي في المكونات البصرية للمخطوطة أعلاه لإظهار القيم الجمالية عندما قام بتفعيل جدلية الثنائيات بين اللونين الذهبي (الأصفر) والفضي (الرصاصي) اللذين يحتكمان إلى سلطة الهندسة بين العقل والقلب، بين المرئي واللامرئي، بين الظاهر والباطن ضمن حدود فكرة التوحيد. بجانب جدلية اللونين الأبيض (الفترات) والأسود (الوحدات) لإعطاء السيادة إلى البسملة ذات المساحة الحمراء البارزة والتي تتوج المشهد الزخرفي ككل.

حاول الفنان هنا من خلال هذا التناسب في الخطوط والأشكال الهندسية، أن يُقيم التواصل مع الروحي في الفن وفق دلالات جمالية تقترب من القانون (التجريد) باتجاه الزمان الحقيقي الذي يستحضر فعل التأمل ومن ثم التأويل والتدويل لصالح المثال. من هنا نجد أن الفنان المسلم عندما أكد على هندسة الأشكال في التكوين الزخرفي للمخطوطات القرآنية وأيضاً على تنوع الإيقاعات الخطية وتوازن الأشكال الهندسية ضمن فضاءات رحبة، أراد أن يُفعِّل حركة الفضاء داخل التكوين الزخرفي وخاصةً المتمثلة في الحركة الدائرية لحروف البسملة التي أعطت إحساساً بالتكامل والتناسب والتجاذب البصري بين الفضاء المعنوي السالب والفضاء الشكلي الموجب لإعطاء المخطوطة قيماً جمالية ذات دلالات رمزية روحانية تهتم بالبحث عن الجمال الروحي الكوني والإلهي للمساك لاستشعار السعادة ومن ثم الإيمان.

مخطوطة (٣)



عنوان المخطوط: صفحة من مصحف شريف
اسم الناسخ: السيد محمد جواد الموسوي
سنة الإنجاز: ١٢٦٧ هجرية
القياس: ٨,٦سم×١٤سم
الخامة: ورق ترمة/ عدد الأوراق (٢١٥)
العائدية: مكتبة الحكيم/ العراق/ النجف الأشرف

الوصف العام: صور الفنان في أنموذج المخطوط مشهداً زخرفياً بطابع فسيفسائي بانورامي يحوي سبعة أشكال هندسية مستطيلة الشكل في داخل مستطيل

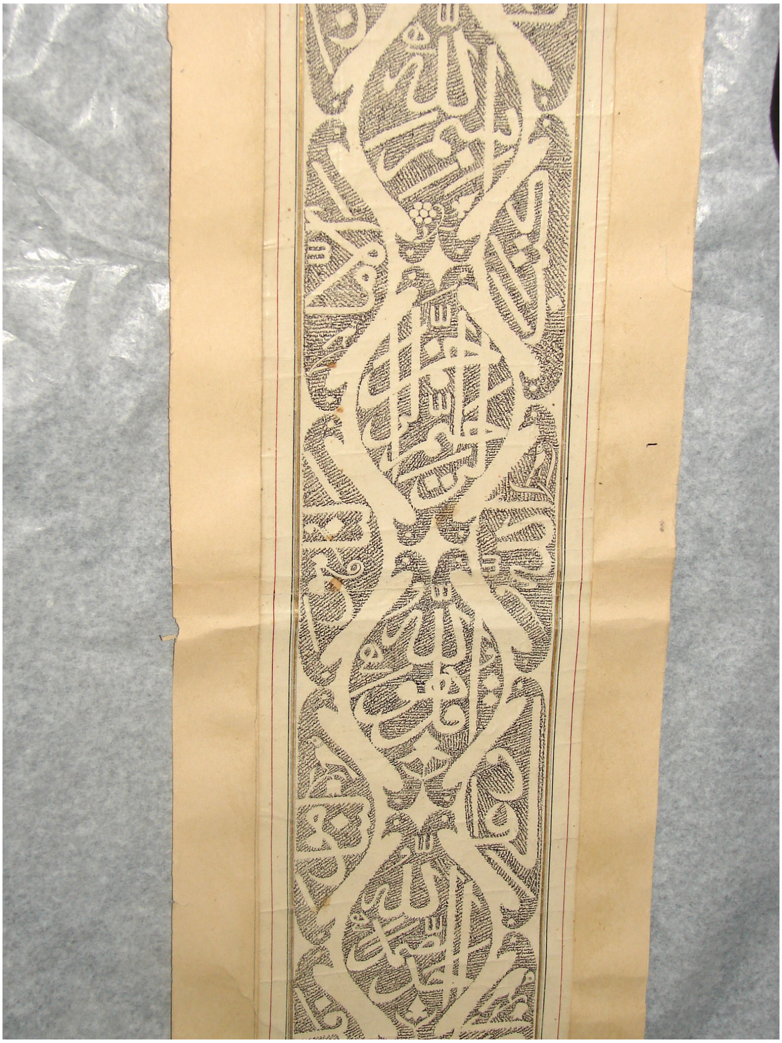
قائم. نلاحظ من المركز تواجد مستطيل يقترب من المربع محدد بنقط بيضاء اللون هندسية مربعة تحوي شكلاً نجمياً محدداً بلون ذهبي يتميز ببروز أربعة اتجاهات قطبية متعامدة منتهية بطرف هندسي يقترب من شكل المعين بلون أخضر فاتح، أحاط بهذا الشكل النجمي شريط ذهبي دائري ممتلىء بالعناصر النباتية (أزهار حمراء – أزهار بنفسجية – أغصان خضراء – أوراق – براعم زرقاء – نقط سوداء...) تواجدت في زواياه الأربع وحدات بأرضية طلائية زرقاء غامقة مع تكوين نباتي أخضر وثلاث نقط حمراء في كل زاوية. ونلاحظ على جانبي التكوين شريطين شاقوليين ومتساويين في المساحة تحوي عناصر نباتية متقابلة بلون أزرق غامق على أرضية طلائية حمراء داكنة، فضلاً عن تواجد مربعين الواحد بجانب الآخر بين قطبي المشهد الزخرفي تحوي الشكل النجمي الأول نفسه ولكن بحجم أصغر، يتألف من عناصر كتابية بلون أحمر داكن على أرضية ذهبية اللون. أحاط بهذه الأشكال إطار هندسي مضفور بلون ذهبي يحيطه شريط مستقيم بلون أحمر داكن.

التحليل: نلاحظ تواجد نظام ونسق موحّد لعناصر تكوين المخطوطة القرآنية بشكل عام الواضح من خلال تفعيل الفنان للعلاقات التصميمية التي استندت إلى قوانين التكرار في الخط واللون والشكل والوحدة الزخرفية بجانب التوازن المتمثل بتقابل الأشكال الهندسية وتماثلها في الإيقاع الزخرفي برغم تنوع ألوانها وأشكالها وهندسة فضائها التصويري فضلاً عن تمسك الفنان بقوانين الانسجام في اللون والخط والتناسب في الحجوم والمساحات التي اقترحت جماليات في الفضاء المفتوح. هذه المظاهر التكوينية وجدتها تحاكي أفكار العقيدة الإسلامية بحدود مفهوم السعادة والخير والمساواة والتخلي عن أصنام البعد المكاني من أجل التمسك بالجوهر وهو المركز.

ومن ثم أجدُ أن هذه الهندسة التي وظفها الفنان المزخرف في الأشكال بحدود هذه المخطوطة وإحالتها إلى الشكل المربع وأجزاء من الدائرة دليل واضح على اهتمامه -الفنان- بإبراز القيم الجمالية ذات الطابع المثالي بفعل الهندسة. فهنالك انسجام واضح قد تمثل في آليات توزيع مساحات الشكل الزخرفي بالرغم من تواجد قانون التضاد باللون الأحمر مقابل الألوان الأخرى (الأخضر مثلاً) ولكن التضاد أجدهُ هُنا وفي هذه المخطوطة على وجه الخصوص يأتي تضامناً مع الإطار العام للوحدة الزخرفية للمشهد، بمعنى أن الفنان قد اعتمد التضاد كأسلوب للتوحيد وربما حكمة للتشويق ضمن جدلية الفاتح والغامق، السالب والموجب.

حيث قام الفنان بتنظيم أجزاء تصميمه وبمساعدة فكرة التماثل بالاعتماد على الأشكال المتوازنة والمتساوية في المساحة من أجل تحقيق الاستقرار الذي يمنح المشهد العام للمخطوط إحساساً بالراحة والسعادة، ليصبح التماثل والتكرار في الوحدة الزخرفية وفي اللون والخط بمثابة إحدى طرائق تحقيق التوازن الذي يتطلب ترسيخ فكرة التنوع والتناسب بين الجزء والكل، ليعطي السيادة للوحدة الزخرفية المتواجدة في مركز ثقل المخطوط التي تحوي الجوهر المتمثل بنص الدعاء المكتوب بالمداد الأسود على الأرضية البيضاء التي ميّزها الفنان من كل مساحات المخطوط المتلىء بالعناصر الزخرفية. من هنا أستطيع القول بأن الفنان أراد الاهتمام بالأشكال الهندسية عندما حدد الوحدات الزخرفية ومكونات المخطوط بشريط هندسي ذي ضفيرة متراكبة ومتواصلة قسمت المشهد إلى خمسة أشكال هندسية تمنح التكوين قيماً جمالية خالصة.

مخطوطة (٤)



عنوان المخطوط: مصحف شريف مزخرف بالطيور
اسم الناسخ: الخطاط محمد علي الحسني
سنة الإنجاز: ١٢٦٩هجرية
القياس: ٢٠,٥سم×١٥سم
الخامة: ورق ترمة
العائدية: مكتبة أمير المؤمنين عليه السلام/ العراق/ النجف الأشرف

الوصف العام: أنتج الفنان مشهداً زخرفياً رائعاً ونادراً لا يتكرر في أي مخطوط قرآني سواء فيما يخص الشكل أم الأسلوب. فنلاحظ أن المخطوط قد تألف من ورقة واحدة تقترب من هيئة اللفافة الورقة كتبت النصوص القرآنية بشكل عمودي يؤلف أشكالاً جديدة تمثلت بهيئة طيور سابحة في الفضاء. ففي المشهد البصري الذي أمامنا نشاهد تواجد ثلاثة تكوينات بيضوية ممتلئة بالعناصر الكتابية (نصوص القرآن الكريم) لكل منها قطبان أحدهما في الأعلى والآخر في الأسفل احتوى على رأسين لطير متقابلين من الخلف ومتماثلين في الشكل ومختلفين في الاتجاه.أشكال الطير فيها كلمات القرآن الكريم بمداد أسود وبالوقت نفسه تواجدت نصوص قرآنية أخرى (البسملة) بلون أبيض مفرغ. هذا فيما يخص المنطقة الوسطى المحورية. بينما تواجدت ستة أشكال أخرى للطير على الجانبين بشكل متوازٍ يحتوي الشكل الواحد على بدن طير برأسين متقابلين في كل طرف. تحدد المشهد العام بإطار أسود محدد بدوره باللون الأحمر.

التحليل: تميزت هذه المخطوطة القرآنية البديعة والغريبة في الطرح والممتعة في التلقي باقتراحها أسلوباً جديداً في نسخ آيات القرآن الكريم بهيئة لفافة ورقية تبدأ من الأعلى باتجاه الأسفل. إذ استعان الفنان المبدع هنا بمنطقتي السالب والموجب في النسخ بدون ترك إحداهما أو الاعتماد على إحداهما كما هو معمول في مخطوطات أخرى، مما يمنحنا جمالية خاصة في كل شيء سواء في طريقة تناول الكتابة بدون خطها أم في طريقة ملء الفراغات أو تفريغ المساحات أو حتى في توزيع عناصره الكتابية ذات الطابع الرمزي والتي تنم عن خبرة وتجربة ورؤية الفنان الحداثوية الابتكارية لدى فنان المخطوط. فالطير على سبيل المثال الذي اقترحهُ الفنان وجعله يحتل مركز السيادة في المشهد العام للمخطوطة القرآنية نراه يأتي من وجهة نظري

فعلاً ابتكارياً وإبداعياً في الأسلوب وكأنهُ يرسم وينسخ ويزخرف في آن واحد ليقدم لنا تحفة زخرفية تشترط وحدة الفنون مثلما هنالك اشتراط وحدة الفكر والتوحيد في العقيدة الإسلامية.

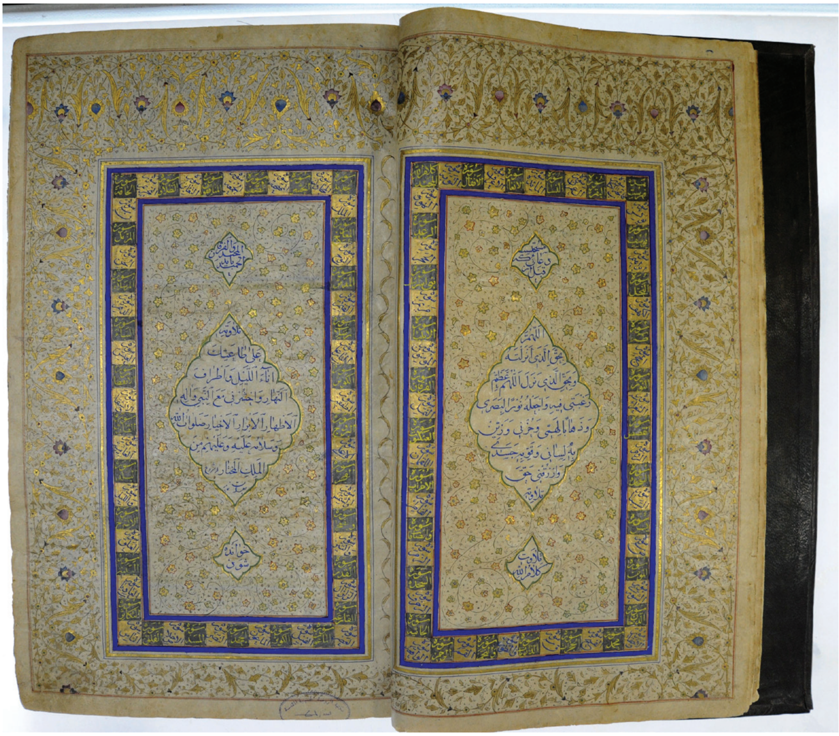
هذه التجانسية الواضحة بين الفكر والفن والجمال وجدناها قد أُعطت للتكوين الزخرفي قيماً جمالية خارجة عن حدود المألوف في زخرفة المخطوط في الإخراج والتطبيق، لما لها من اتصال بفعل التجريب والتجريد المستمر الذي مارسه الفنان في التكوين والمتعلق بمخيلة الفنان الذاتية التي تُشير إلى حالة من حالات التعبير الرمزي الوجداني الذي شمل في التكوين الزخرفي وحدة الموضوع والصورة والأسلوب والتي نشأت بفعل قانون الانسجام الرمزي (رمز الحمامة) الذي يعتمد على الإيحاء والتفسير العقلي في إدراكنا للتكوين العام... ليأتي هذا الانسجام بمثابة اقتران الدال بروحية المدلول لحظة فعل الابتكار التي جاءت بهذه التكوينات الرائعة الجمال والتي تستمر في إنتاج المعنى في كل لحظة قراءة للإمساك بالجوهر ذهنياً.

فبالرغم من احتواء المخطوط على أشكال رئيسة ثابتة ومكررة لشكل الطير والتي تمثل الوحدات (المنطقة الموجبة) وفي الوقت نفسه هي الفترات (المنطقة السالبة)، ولكن نجدها بالوقت ذاته لا تكرر النصوص القرآنية التي مثلت الوحدات الموجبة بالمداد الأسود، الأمر الذي يجعل الإيقاع الذي يقوم بتنظيم عناصر العمل الزخرفية في هذه المخطوطة بالذات بمثابة سياق شمولي في بنية التكوين للمشهد العام وبالتالي المشهد أقرب إلى الرمزية العالية.

فضلاً عن عدم استعانة الفنان بأي لون أساسي أو ثانوي المعمول بها في كل زخرفة المخطوط وإنما اقتصر على اللون الحيادي بين الأسود والأبيض التي تمرح بها

التكوين من مناطق الأيقون إلى مناطق الرمز، باعتباره قد استعان بمزاوجة الرسم مع الخط والزخرفة بدلاً من الاعتماد على دلالات الألوان، لإنتاج تكوينات صورية تحتفل بالتجريد ضمن فضاءات مجازية تنسجم ورؤية الفنان الفكرية والفلسفية والجمالية، المشتغلة على فكرة التناظر والتقابل والتوازن، بحثاً عن الحقائق الجمالية المطلقة في ضوء العلاقات التصميمية التي تمنح التكوين بعداً جمالياً وروحياً ووجدانياً.

مخطوطة (٥)



عنوان المخطوط: صفحة من مصحف شريف
اسم الناسخ: ....
سنة الإنجاز: حوالي القرن الثالث عشر
القياس: ....
الخامة: ورق ترمة
العائدية: خزانة العتبة الحسينية المقدسة/ العراق/ كربلاء المقدسة

الوصف العام: زخرف الفنان في هذه المخطوطة المباركة شريطين زخرفيين هندسيين أحاطا بتكوين هندسي (معيني الشكل) يحوي ستة عشر بروزاً، محدداً بلون ذهبي يحوي نصاً كتابياً يتمثل بدعاء قارئ القرآن (اللهم بحق الذي أنزلته وبحق الذي نزل اللهم عظم رغبتي فيه واجعلهُ نوراً لبصري وذهاباً لهمي وحُزني

وزيّن به لساني وقوِّ به جسدي وارزقني حق تلاوته) وبلون أزرق سماوي.

ونلاحظ أن الشكل المعيني قد تواجد داخل مستطيل ممتلئ بالعناصر النباتية بهيئة أشكال نجمية خماسية ذات لون ذهبي بعضها محدد بمداد بني فاتح والأخرى بمداد أحمر فضلاً عن خطوط منحنية ضمن حركة لولبية داخل فضاء ممتلئ بالنقاط الذهبية الصغيرة المنشرة على المساحة. أحاط بالتكوين شريط أول محدد من الجانبين بلون أزرق وفي داخله توجد مربعات متساوية ومتشابهة لكنها مختلفة باللون بعضها بلون بني والآخر ذهبي مكتوب فيها أسماء لسور المصحف الشريف وكأنها بمثابة فهرسة أو محتويات الكتاب. فضلاً عن وجود شريط ثانٍ أكبر بالمساحة ممتلئ بالعناصر النباتية وبلون ذهبي.

التحليل: تجسدت القيم الجمالية في المخطوط من خلال سيادة اللون الذهبي في المشهد الزخرفي ككل، عندما عدّها الفنان بمثابة معالجة فنية يكسب المشهد من خلالها ثراءً روحياً وقيمة قدسية عالية. فنلاحظ أنه قد أعطى للون تناسباً وتوازناً مستقراً وإيحاءً ذهنياً بفكرة الإحاطة بكل شيء التي اشتغل عليها الفكر الإسلامي بحدود فكرة اللاتناهي. فالفنان المزخرف قد اعتمد على فكرة الانسجام في اللون والتناسب في الشكل والتنوع في الحجم والمساحة والانفتاح في الفضاء التصويري عندما أكد رغبته في البحث عن مناطق الجمال في التجريد والترميز، للوصول بالأشكال الهندسية (النقطة - المعين - المربع - المستطيل) إلى الجمال المثالي الذي ينشد التكامل الذي يُبنى على مبدأ التأمل الخالص في ملكوت السماء والذي يعتمد الحدس بدل الحس في إدراك هذا الجمال، لتحرير تكويناته الزخرفية من أصنام البعد المكاني ومن ثم المساهمة في ترسيخ مفهوم اللاتناهي من خلال ملء المساحات

بالعناصر الزخرفية النباتية والهندسية بفعل التكرار والتماثل بحثاً عن السعادة.

فضلاً عن تواجد ميزة أخرى تضاف لهذا المخطوط وهي ابتعاد المزخرف هنا عن تضمين أي من الألوان الصارخة التي تذكرنا بالعالم المادي أمثال الأحمر والأخضر والبرتقالي وتدرجاتها بل وحتى اللون الأسود قد اختفى، مكتفياً باللون الذهبي والأزرق فقط للتعبير عن عالم علوي سماوي رحب ونقي. إذ أكد الفنان على عنصر الحركة المحورية في الأشكال النباتية التي أوحت لنا بفكرة التسبيح عندما تداخلت الخطوط المنحنية مع العناصر النباتية ذات الإيقاع المتكرر والتي سادت مساحات التكوين وفق الوحدة والتنوع الحاصل في الأشكال الذي ساعد الفنان على تأكيد المفاهيم التصميمية لزخرفة المخطوط والمتمثلة بفكرة التماثل والتداخل والتراكب والتشعب المتواجد في أجزاء التكوين.

وبالرغم من أن العناصر الزخرفية النباتية قد تواجدت بكثرة في هذا المخطوط إلا أن السيادة الفعلية وجدتها قد امتدت وتمثلت بالشريط الهندسي المحدد باللون الأزرق السماوي والمقسم إلى مربعات بين فاتح وغامق؛ بمعنى أن هنالك سيادة في الحجم للأشكال الهندسية (النقطة - المربع - المستطيل) فضلاً عن الحركة الدائرية للأشكال النباتية التي تؤشر على الشكل الدائري ذهنياً لأجل الوصول بنا إلى مناطق المثال والمثالية التي تخرج الجانب الروحي مع الديني ليرتبط الجمال بالسمو والقيم الاخلاقية والروحية للتعبير عن فكرة التواصل مع الجمال الخالص.

الفصل الرابع

عرض نتائج البحث

نتائج البحث:

توصلت الدراسة الحالية إلى مجموعة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من تحليل نماذج العينة، تحقيقاً لهدف البحث الحالي (التعرف على القيم الجمالية للأشكال الهندسية في المخطوطات القرآنية) وهي معروضة على الوجه الآتي:

١. اقترح المزخرف المسلم مبدأ الانتشارية لعناصره الزخرفية ذات العناصر النباتية والهندسية على حد سواء في فضاء المخطوطات القرآنية بفعل عمليات التبسيط والاختزال والتركيب والتي أجراها المزخرف على مفرداته، فأكسب تكويناته الزخرفية قيماً جمالية مثالية، تقترب من صور الجوهر، كما في العينة (١ – ٢ – ٥).

٢. اقترح المزخرف أشكالاً جديدة تعتمد الرسم والنسخ في آن واحد، المستندة إلى الفكر الجمالي الرمزي والتي تتناسب مع مفهوم مقابل التركيز على هندسة الأشكال المتسمة بالبساطة، كما في العينة (٢ – ٤).

٣. تمسك المزخرف المسلم بالأشكال الهندسية (النقطة – الدائرة – المربع –

المستطيل –المعين..) في احتضان تكويناته الزخرفية ذات العناصر الكتابية والنباتية من أجل منح التكوين العام للمخطوطات القرآنية إحساساً بالثبات والسمو ومن ثم الارتقاء نحو المثال وفق آليات الجدل الصاعد بحثاً عن القيم الجمالية، كما في العينة (١-٢-٣- ٥).

٤. اهتمام المزخرف بعملية تقسيم المشهد الزخرفي في المخطوطات القرآنية إلى أكثر من جزء لإعطاء السيادة إلى المركز الذي يحوي النصوص القرآنية المقدّسة والتي تمنح التكوين الزخرفي للمخطوط قيماً جمالية روحانية كما في نماذج العينة (١-٢-٣).

٥. عمد الفنان إلى عدم الاستعانة بالألوان الصريحة التي تذكرنا بالعالم المادي أمثال الأحمر والأخضر والبرتقالي وتدرجاتها، مكتفياً فقط بالألوان السماوية الأزرق والذهبي، للتعبير عن عالم علوي سماوي رحب ونقي توحي لنا بفكرة التسبيح، مما يساهم في اقتراح قيم جمالية للأشكال الهندسية السائدة في المخطوط للاقتراب من الجوهر. كما في أنموذج العينة (٥).

٦. اعتماد الفنان المزخرف في زخرفة المخطوطات مبدأ التضاد في اللون والمساحة كأسلوب للتوحيد وربما حكمة في التشويق بين الثنائيات (الفاتح والغامق)، (السالب والموجب)، (المرئي واللامرئي) يمنح المشهد الزخرفي إحساساً بالراحة والسعادة والجمال، لتحقيق التوازن الذي يتطلب التنوع والتناسب،كما في نماذج العينة (٢-٣).

٧. اتسمت بعض المخطوطات القرآنية التي جاءت بهيئة لفافة ورقية ببراعة

الابتكار وغرابة في الطرح وفي الأسلوب عند إنتاج المخطوط. عندما استعان الفنان بشكل الطير فاستخدم منطقتي السالب والموجب في كتابة النص القرآني بدون الاستغناء عن إحداهما مما أعطى للأشكال الزخرفية جمالية خالصة تشترط وحدة الرسم مع النسخ في الوقت ذاته كما في أنموذج العينة(٤).

٨. اقتران الدال بروحية المدلول لحظة فعل الابتكار لأشكال تصويرية طبيعية تدخل في الزخرفة لتبث فينا في كل لحظة قراءة معانٍ متجددة تقترب من الجوهر الذي نشأ بفعل الانسجام الرمزي المعتمد على الإيحاء والتمويه والإحالة إلى القيم الجمالية الهندسية المحتفلة بالتجريد كما في الأنموذج (٥).

٩. خلو بعض المخطوطات القرآنية من العناصر النباتية واقتصارها على الأشكال الهندسية والكتابية فقط للتدليل على القيم الجمالية فيها والاعتماد على التبسيط والاختزال واللجوء إلى تفعيل جدلية اللونين الذهبي والفضي اللذين يحتكمان إلى سلطة الهندسة بحدود مفهوم التوحيد بدلاً من اعتماد الألوان الطبيعية لإعطاء التكوين الزخرفي قيماً جمالية في هذه الأشكال كما في الأنموذج (٢).

الاستنتاجات:

وفي ضوء نتائج الدراسة الحالية، يستنتج الباحث ما يلي:

١. إن القيم الجمالية في المخطوطات الإسلامية - القرآنية على وجه الخصوص - ذات الأشكال الهندسية تستحضر فعل التأمل والتداول لصالح المثال والمثالية ضمن فضاءات رحبة تقترب من القانون (التجريد) باتجاه الأزمنة الحقيقية للأشكال.

٢. منح الفنان المزخرف السيادة الكاملة للنص القرآني في زخرفة المخطوط الإسلامي واعتباره مركزاً جوهرياً للفن باعتباره كلام الله المقدس الأساس والقانون بينما الزخرفة تصبح بمثابة الجانب التزويقي للنص القرآني.

٣. تعتبر القيم الجمالية المستندة إلى الفكر المثالي، المتمفصل، أساس الأشكال الهندسية المقترحة من قبل الفنان المسلم لأغلب مخطوطاته القرآنية في العراق.

٤. اهتمام المزخرف بعمليات التجريد والتركيب والترميز والتكرار والتذهيب في زخرفة المخطوطات القرآنية والمحتفلة بالألوان المقدسة (الأبيض- الذهبي- الأزرق السماوي.).

٥. اعتماد الفنان المزخرف على الفضاء المفتوح في اقتراح أشكاله الزخرفية التي تسيح بالذهن في مناطق المشهد العام للمخطوط القرآني المبتعد عن معطيات المرئي للامتداد خارج حدود المخطوطة ذهنياً ومعنوياً.

التوصيات:

يوصي الباحث في ضوء ما أسفرت عنه الدراسة الحالية في فن زخرفة المخطوط بما يأتي:

١. يوصي الباحث بالاهتمام بالمخطوطات القرآنية المحتفلة بجماليات الأشكال الزخرفية فكرياً وفلسفياً وجمالياً. لأجل تقصي القيم الجمالية المستندة إلى المثال والمثالية في زخرفة المخطوط لما له من أبعاد مفاهيمية ودينية وحضارية وجمالية حاضرة في الفكر الإسلامي.

٢. الاعتماد على المخطوط بدل المطبوع للكشف عن الجوانب الفكرية والفلسفية والجمالية.

المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ولتحقيق الفائدة اقترح الباحث إجراء الدراسة التالية: ((جماليات الرمز في المخطوطات القرآنية)).

---

* المكتبات: ١) مكتبة أمير المؤمنين عليه السلام/ العراق/ في النجف الأشرف.
٢) مكتبة خزانة الحضرة العلوية المقدسة/ العراق/ النجف الأشرف
٣) مكتبة خزانة الحضرة الحسينية المقدسة/ العراق/ كربلاء المقدسة.
٤) مكتبة خزانة الحضرة العباسية/ العراق/ كربلاء المقدسة.
٥) مكتبة الحكيم/ العراق/ النجف الأشرف.

١) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، ج٢،

القاهرة، ب.ت، ص ٣٨٤.

٢) Albert , Ethel: The Classification of Values ; Method and Illustration in American antropologist ,Vol.58 , 1959 ,p. 221.

٣) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، ج٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص ٤٠٥

٤) Leslie Gerald and Other: Introductory Sociology, New Yourk , 1976 , p. 453.

٥) جماعة من كبار اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، ١٩٨٩، ص ٢٦٤.

٦) أبو ريان،محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية،١٩٨٩،ص١١

٧) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص٧٥.

٨) اوفسيانيكوف، م.وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، ط٢، دار الفارابي، بيروت،١٩٧٩،ص٥١.

٩) Harold Osborne, The Oxford Companion To Art, Great Britain, 1998, P. 12

١٠) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ط١،دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء،١٩٨٢،ص٦٢.

١١) بدوي أحمد وآخرون: المعجم العربي الميسر،ط١،دار الكتاب المصري-القاهرة،دار الكتاب اللبناني-بيروت،١٩٩١،ص٢.

١٢) النقشبندي، أسامة ونخبة من الباحثين: حضارة العراق،ج٩، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،١٩٨٩،ص٤٢١.

١٣) الموسوي، مصطفى مرتضى وآخرون: المخطوطات الإسلامية، مطبعة العمال المركزية، بغداد، ١٩٨٦، ص٥.

١٤) برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١، ص ٥٠.

١٥) أوفسيانيكوف م، ز، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة، باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص١٧.

١٦) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، القاهرة: دار الثقافة للطباعة

والنشر، ١٩٧٤، ص ٤٤.

١٧) تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، بيروت: دار العودة، ١٩٧٩، ص ١٧٤.

١٨) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص٥٦

١٩) السيوطي، جلال الدين: الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير،ج١،دار الكتب العلمية،لبنان-بيروت،١٩٨١،ص٢٢٠.

٢٠) السيوطي،جلال الدين: المصدر نفسه،ص٢٢٦.

٢١) هيفا،راجي أنور: الإمام علي في الفكر المسيحي المعاصر،ط١،دار العلوم للتحقيق والطباعة،والنشر والتوزيع،بيروت،٢٠٠٥،ص٤٠٥ و ص٤١٥.

٢٢) الإمام علي بن الحسين زين العابدين: الصحيفة السجادية، مركز الأبحاث العقائدية، تقديم:سماحة السيد محمد باقر الصدر،مؤسسة أنوار الزهراء،ب.ت،ص٢٣٣.

٢٣) كامل، فؤاد، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد: منشورات مكتبة النهضة – دار القلم، بيروت – لبنان: مطبعة أوفسيت الميناء، ص٢٨٩

٢٤) عاصي، حجر: مقدمة العلامة ابن خلدون، بيروت، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٨، ص٢٩٥.

٢٥) يوسف، عقيل: الجمالية بين الذوق والفكر، ط١،مطبعة سلمى الفنية،بغداد، ١٩٨٨، ص٩٦.

٢٦) بدوي،عبد الرحمن: شوبنهاور، بيروت – لبنان: وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، ١٩٤٢، ص١٥٠.

٢٧) توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ط١، بيروت – لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر: ب. ت، ص١٥٩.

٢٨) الموسوي، شوقي: جغرافية الجدل في الفكر والفلسفة والفن -العصور القديمة-، ط١، دار رند للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ٢٠١١، ص٥٣.

٢٩) خليل، محمد: المنهج الاسلامي في التصميم المعماري والحضري، الحلقة الدراسية الرابعة، مهرجان الرباط الثقافي،المغرب،١٩٩١،ص٢٨٨.

٣٠) حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية،مطبعة اوفسيت الوسام،دار التراث الشعبي،بغداد،١٩٨٣،ص٥٧.

٣١) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، وزارة التعليم العالي، مطبعة دار الحكمة، بغداد،١٩٩٠،ص٤٨

٣٢) الموسوي،شوقي: المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي،ط١،دار رند للطباعة والنشر،

دمشق، ٢٠١١، ص١٨١

٣٣) الموسوي،شوقي:المرئي واللامرئي،مصدر سبق ذكره،ص١٧٨.

٣٤) الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠، ص ١٤٦.

٣٥) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي - أصوله وفلسفته ومدارسه، ط٣، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت،ص ١١٧ - ١١٨.

٣٦) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٥٨ - ٥٩.

٣٧) الألفي، أبو صالح: مصدر سبق ذكره، ص ١١٦ وص١٥٦.

٣٨) محمد،حامد جاد: قواعد الزخرفة، دار المعرفة الجامعية،الكويت،١٩٨٦،ص٧.

٣٩) شيرزاد، شيرين احسان: مبادئ في الفن والعمارة، بغداد، ١٩٨٥، ص٢٥.

٤٠) عبد الفتاح، رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، ١٩٧٥، ص٣٥.

٤١) ريد، هربرت: معنى الفن، ترجمة سامي حسين. وزارة الثقافة والإعلام أ بغداد. ١٩٨٩ ص٥.

٤٢) عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج١، جامعة بغداد، ص ٢٢٩.

٤٣) الموسوي، شوقي:المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، مصدر سبق ذكره،ص١٥٠-١٥١.

٤٤) الموسوي،شوقي: المرئي واللامرئي،مصدر سبق ذكره،ص١٥٣-١٥٧.

٤٥) رياض، عبد الفتاح: مصدر سبق ذكره، ص ١٨٧.

٤٦) رياض، عبد الفتاح: مصدر سبق ذكره، ص ٩٥ - ٩٦.

٤٧) ناثان، نوبلر:حوار الرؤيا،ت:فخري خليل،دار المأمون للنشر والتوزيع،بغداد،١٩٨٧.، ص ٩٩.

٤٨) رياض، عبد الفتاح: مصدر سبق ذكره، ص ٢٩٧ - ٣٠٣

٤٩) شيرزاد، شيرين إحسان: مصدر سبق ذكره، ص ٤٦ - ٤٧.

٥٠) نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج٣، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥،ص ١٥-١٦

٥١) بهنسي، عفيف: الثورة والفن،السلسلة الفنية/ ٢٢، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣، ص٢٩

٥٢) فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

١٩٨٦، ص١٤٩.

٥٣) نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق،ج٩،بغداد،١٩٨٥،ص٤٣٣-٤٣٤.

٥٤) مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة اسعد، بغداد، ١٩٦٥، ص٢٠-٢١.

٥٥) الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٧،ص١٨١-١٨٢.

٥٦) الالفي، ابو صالح: مصدر سبق ذكره، ص٩٨.

المصادر والمراجع

١) القرآن الكريم.

٢) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب،طبعة مصورة عن طبعة بولاق، ج٢، القاهرة، ب.ت.

٣) الإمام علي بن الحسين زين العابدين: الصحيفة السجادية، مركز الأبحاث العقائدية، تقديم: سماحة السيد محمد باقر الصدر، مؤسسة أنوار الزهراء، ب.ت.

٤) الألفي،أبو صالح:الفن الإسلامي- أصوله وفلسفته ومدارسه، ط٣، دار المعارف للطباعة، القاهرة،ب.ت.

٥) أوفسيانيكوف م، ز، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة، باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.

٦) الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠.

٧) بدوي،أحمد وآخرون:المعجم العربي الميسر، ط١، دار الكتاب المصري - القاهرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ١٩٩١.

٨) بدوي، عبد الرحمن: شوبنهاور، بيروت - لبنان: وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، ١٩٤٢.

٩) برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١.

١٠) بهنسي، عفيف: الثورة والفن، السلسلة الفنية / ٢٢، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة،١٩٧٣.

١١) تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، بيروت: دار العودة، ١٩٧٩.

١٢) توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ط١، بيروت - لبنان: دار التنوير للطباعة: ب. ت.

١٣) جماعة من كبار اللغويين: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، ١٩٨٩.

١٤) حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة أوفسيت الوسام، دار التراث الشعبي، بغداد، ١٩٨٣.

١٥) الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٧.

١٦) خليل، محمد: المنهج الإسلامي في التصميم المعماري والحضري، الحلقة

الدراسية الرابعة، مهرجان الرباط الثقافي، المغرب،١٩٩١.

١٧) ريد،هربرت. معنى الفن، ترجمة سامي حسين. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد. ١٩٨٩.

١٨) السيوطي،جلال الدين:الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير،ج١،دار الكتب العلمية،لبنان–بيروت،١٩٨١.

١٩) شيرزاد، شيرين إحسان: مبادئ في الفن والعمارة، بغداد، ١٩٨٥.

٢٠) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، ج٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

٢١) عبد الفتاح، رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، ١٩٧٥.

٢٢) عبو فرج: علم عناصر الفن، ج١، جامعة بغداد،ب.ت.

٢٣) عاصي، حجر: مقدمة العلامة ابن خلدون، بيروت، دار مكتبة الهلال، ١٩٨٨.

٢٤) علوش، سعيد معجم المصطلحات الأدبية: المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

٢٥) فيشر،أرنست:ضرورة الفن،ترجمةكاسعد حلمي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٦.

٢٦) كامل، فؤاد، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد: منشورات مكتبة النهضة – دار القلم، بيروت – لبنان: مطبعة أوفسيت الميناء.

٢٧) محمد،حامد جاد:قواعد الزخرفة، دار المعرفة الجامعية، الكويت، ١٩٨٦.

٢٨) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢.

٢٩) مطر، أميرة حلمي،فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر،القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

٣٠) مطر، أميرة حلمي:فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٣.

٣١) مرزوق،محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٥.

٣٢) الموسوي، مصطفى مرتضى وآخرون: المخطوطات الإسلامية، مطبعة العمال المركزية، بغداد،١٩٨٦.

٣٣) الموسوي،شوقي:جغرافية الجدل في الفكر والفلسفة والفن – العصور القديمة–، ط١،دار رند للطباعة والنشر،سوريا، دمشق، ٢٠١١.

٣٤) الموسوي، شوقي: المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، ط١، دار رند للطباعة والنشر، دمشق،٢٠١١.

٣٥) ناثان، نوبلر: حوار الرؤيا،ت:فخري خليل، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٨٧.

٣٦) نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق، ج٣، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥

٣٧) النقشبندي، أسامة ونخبة من الباحثين: حضارة العراق، ج٩، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩.

٣٨) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠.

٣٩) هيفا،راجي أنور: الإمام علي في الفكر المسيحي المعاصر، ط١، دار العلوم للتحقيق والطباعة، والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥.

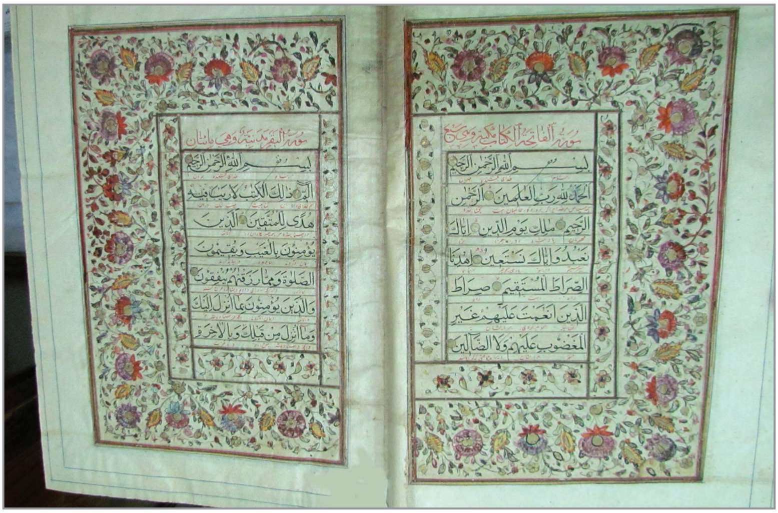
٤٠) يوسف، عقيل: الجمالية بين الذوق والفكر، ط١، مطبعة سلمى الفنية، بغداد، ب.ت.

٤١) Albert , Ethel: The Classification of Values ; Method and Illustration in American antropologist .,Vol.58 , 1959 ,p. 221

٤٢) Harold Osborne, The Oxford Companion To Art, Great Britain, 1998, P. 12

٤٣) Leslie Gerald and Other: Introductory Sociology, New .Yourk ,1976, p. 453

... الأشكال ...



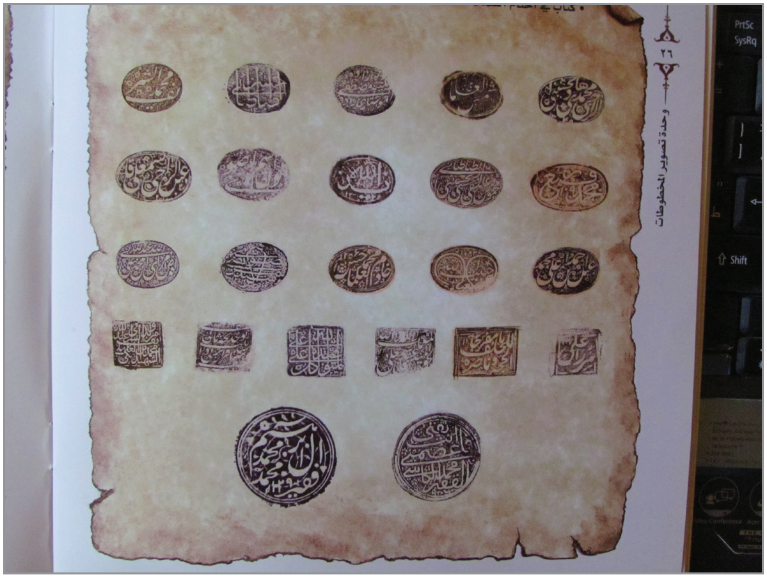
سورة الفاتحة الكتاب مكية وهي سبع

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العلمين الرحمن
الرحيم ملك يوم الدين اياك
نعبد واياك نستعين اهدنا
الصراط المستقيم صراط
الذين انعمت عليهم غير
المغضوب عليهم ولا الضالين

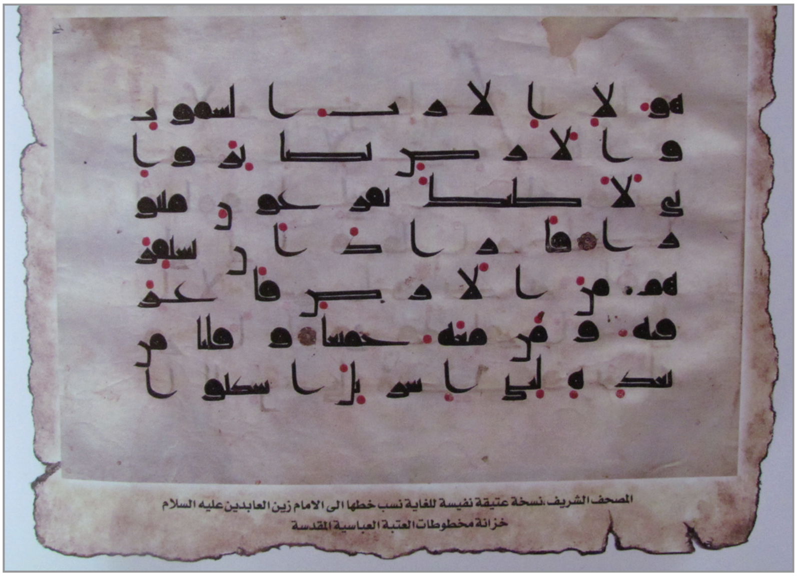
سورة البقرة مدنية وهي مائتان

بسم الله الرحمن الرحيم
الم ذلك الكتب لا ريب فيه
هدى للمتقين الذين
يؤمنون بالغيب ويقيمون
الصلوة ومما رزقنهم ينفقون
والذين يؤمنون بما انزل اليك
وما انزل من قبلك وبالاخرة

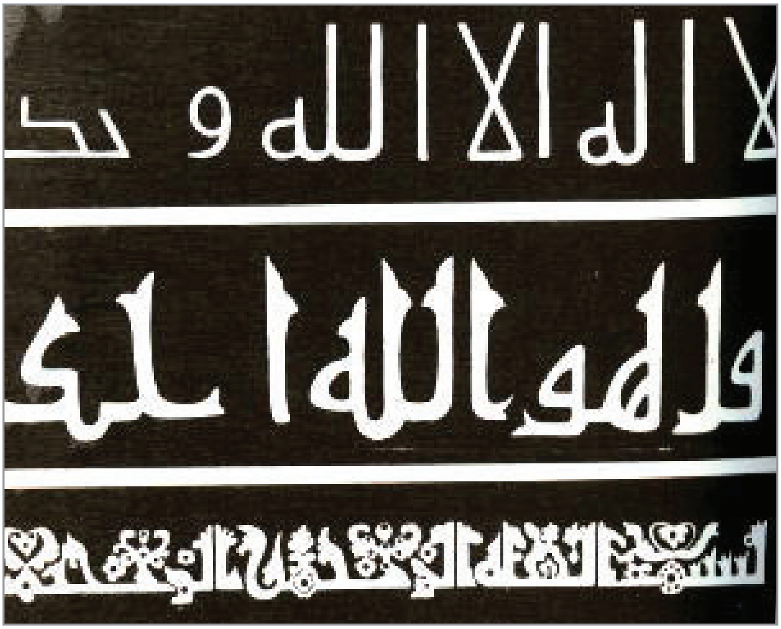
شكل (١)



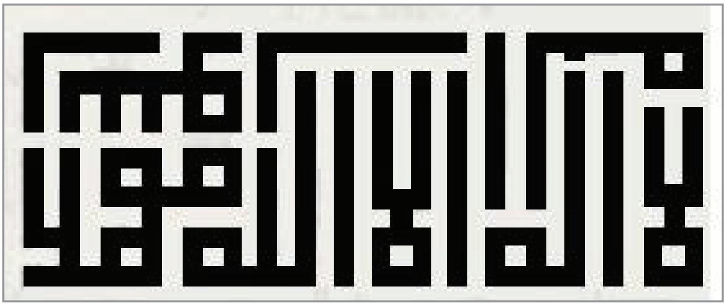
شكل (٢)


المصحف الشريف ،نسخة عتيقة نفيسة للغاية نسب خطها الى الامام زين العابدين عليه السلام
خزانة مخطوطات العتبة العباسية المقدسة

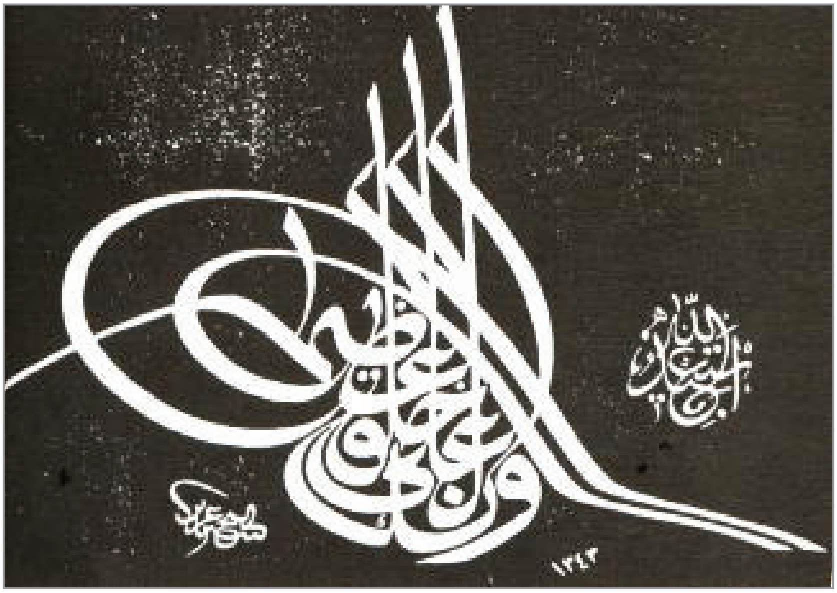
شكل (٣)


لا اله الا الله وحد
قل هو الله احد

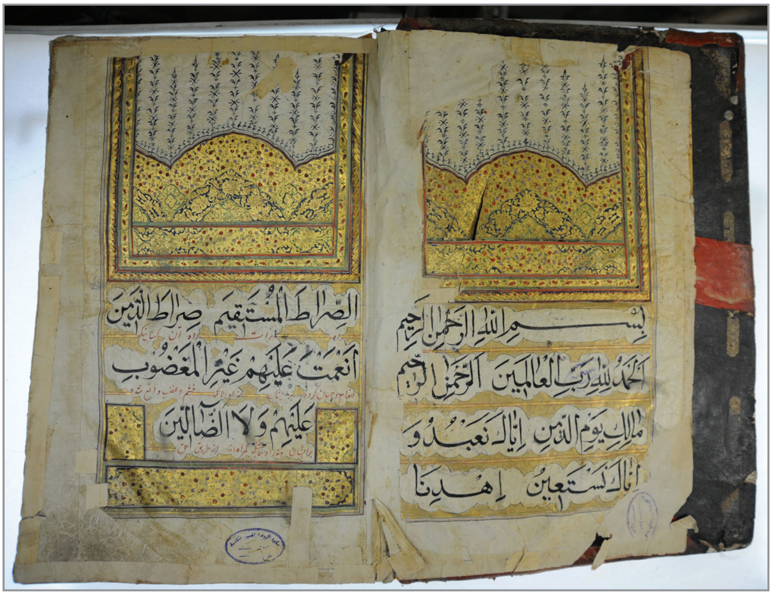
شكل (٤)



شكل (٥)



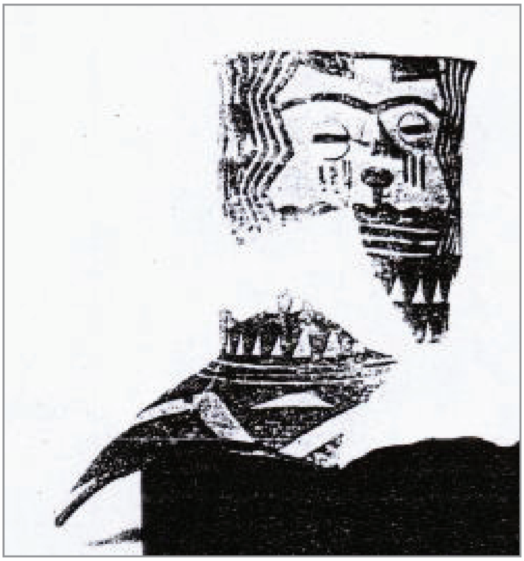
شكل (٦)



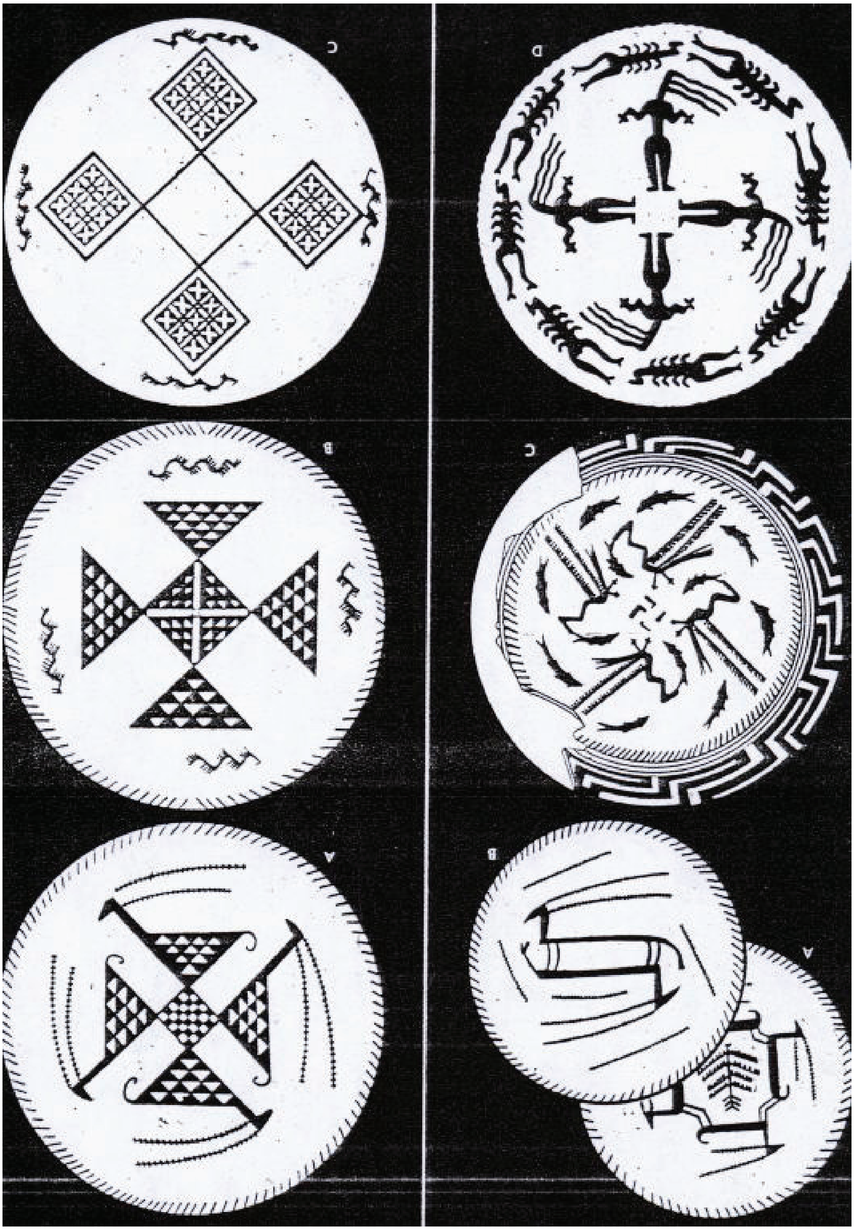
بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم
ملك يوم الدين إياك نعبد و
إياك نستعين اهدنا

الصراط المستقيم صراط الذين
أنعمت عليهم غير المغضوب
عليهم ولا الضالين

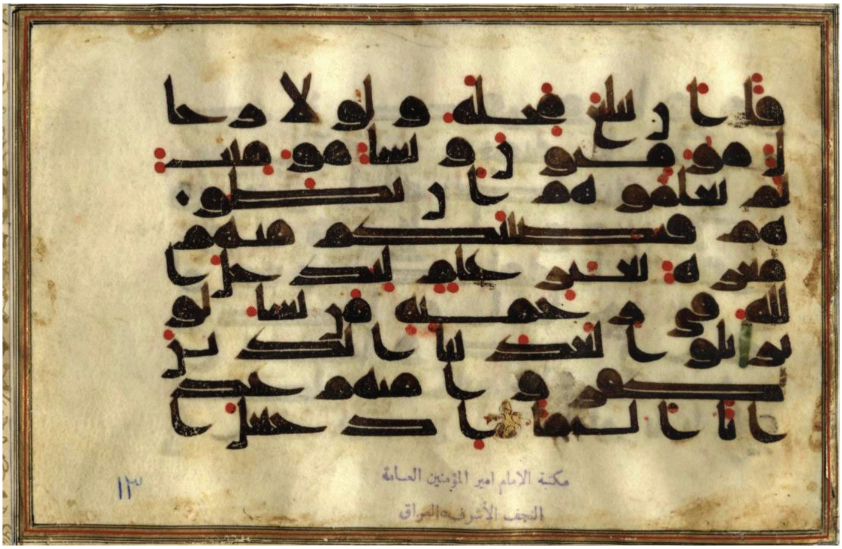
شكل (٧)



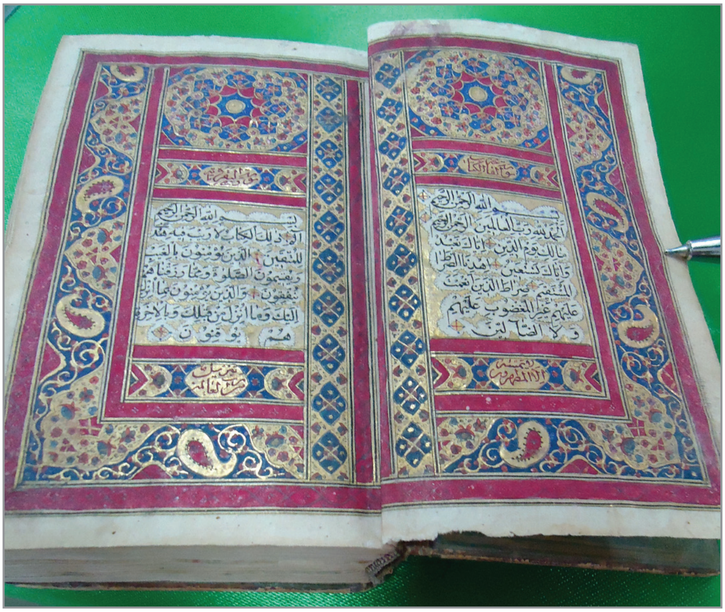
شكل (٨)



شكل (٩)


مكتبة الامام امير المؤمنين العامة
النجف الأشرف العراق

شكل (١٠)



شكل (١١)